

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка
Кафедра музикознавства та музичної освіти

**АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ТА ДУХОВНІ ВИМІРИ
МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ І МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ**

Колективна монографія

**MODERN ISSUES AND SPIRITUAL DIMENSIONS OF
MUSICAL CULTURE AND MUSICAL EDUCATION**

Collective monograph

Київ
Видавництво Ліра-К
2025

УДК 37.013+78.01+78.05+111+130.2

A43

Рекомендовано до друку Вченою радою
Факультету музичного мистецтва і хореографії
Київського столичного університету імені Бориса Грінченка
(протокол № 5 від 22.04.2025 р.)

Рецензенти:

Федоришин В. І., доктор педагогічних наук, професор;

Шкільна О. В., доктор мистецтвознавства, професор;

Шульгіна В. Д., доктор мистецтвознавства, професор.

A43 Актуальні проблеми та духовні виміри музичної культури і музичної освіти: колективна монографія / редактори-укладачі: О. П. Опанасюк, О. М. Олексюк. Київ: Видавництво Ліра-К, 2025. 272 с.

ISBN 978-617-8633-15-8

У колективній монографії висвітлюються актуальні питання духовних вимірів музичної культури, музичної освіти, феноменології та онтології музики. Книга адресована науковцям, педагогам, студентам, усім, хто цікавиться проблемами розвитку духовного потенціалу особистості в музичній освіті, трансдисциплінарними дослідженнями музичної культури і музичної освіти, феноменології та онтології музики.

УДК 37.013+78.01+78.05+111+130.2

ISBN 978-617-8633-15-8

© Колектив авторів, 2025
© Видавництво «Ліра-К», 2025

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА	5
-----------------	---

ЧАСТИНА I

ДУХОВНІ ВИМІРИ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ І МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ	11
---	-----------

1.1. "Serious Music" and the Image of the Conductor as Exemplified by Karl Böhm <i>Helmut Loos</i>	12
--	----

1.2. Стратегії формування культури життєтворчості особистості майбутніх учителів музичного мистецтва <i>Ганна Карась</i>	32
--	----

ЧАСТИНА II

ФЕНОМЕНОЛОГІЯ ТА ОНТОЛОГІЯ МУЗИКИ	53
--	-----------

2.1. Феноменологія духовного потенціалу музичного мистецтва <i>Ольга Олексюк</i>	54
---	----

2.2. Феноменологічне як явище та феноменологічне у музиці: філософсько-аналітичні аспекти <i>Олександр Опанасюк</i>	85
---	----

2.3. Базові поняття феноменології музичного виконавства <i>Сергій Шун</i>	118
--	-----

2.4. Аналітична феноменологія наукових досліджень Олександра Опанасюка <i>Лариса Горенко</i>	155
--	-----

ЧАСТИНА III

НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА КУЛЬТУРА У КОНТЕКСТІ

ФОРМУВАННЯ ДУХОВНОГО ПОТЕНЦІАЛУ ОСОБИСТОСТІ190

3.1. The impact of singing in a choir on psychophysiological health and personal well-being <i>Beatričė Bajorienė, Daiva Bukantaitė, Saulius Gerulis, Dominykas Šimonis</i>	191
3.2. Bells in Ukrainian History and Culture <i>Ірина Рябчун</i>	222
3.3. Новітні форми віолончельного виконавства в сучасному музичному мистецтві: трансдисциплінарний аспект <i>Юрій Погорецький</i>	249

ПЕРЕДМОВА

У колективній монографії «Актуальні проблеми та духовні виміри музичної культури і музичної освіти», запропонованій міжнародним колективом авторів, висвітлені та досліджені основні проблеми і стратегії духовного потенціалу музичної культури та освіти. Різнобічний підхід авторів до базових понять духовних вимірів музичної культури, її розвитку й адаптації до викликів сьогодення зацікавить широкий прошарок дослідників музичної культури та поціновувачів мистецтва в цілому.

У першому розділі монографії «Духовні виміри музичної культури і музичної освіти» досліджується концепція «серйозної музики» та її еволюція в контексті історії культури, ідеологічних впливів і соціального дискурсу (Г. Лоос). Поетапно розглядаються фактори історичної появи і диференціації «серйозної» та «розважальної» музики, зокрема, в культурі Європи XVIII і XIX століть, коли ці концепти змішувалися й перетиналися з поняттями, які відбивають соціальні структури та художні ідеології.

Також аналізуються стратегії формування культури життєтворчості особистості майбутніх вчителів музичного мистецтва в контексті фактора духовності (Г. Карась). Поняття «культура життєтворчості особистості» розглядається як процес її самореалізації і самоутвердження на основі гуманістичного ідеалу та відповідно до культурних надбань людства. Методологія дослідження ґрунтується на міждисциплінарному принципі, оскільки поняття «культура життєтворчості особистості» аналізується на перетині наук — філософії, психології, соціології та педагогіки.

У другому розділі колективної монографії «Феноменологія та онтологія музики» розміщені тексти авторів, які вирізняються неординарними принципами дослідження питань феноменології музики. Висвітлюються феномен, суть і зміст духовного потенціалу музичного мистецтва, його програмні контексти, становлення та розвиток (О. Олексюк). Розкриваються основні культурологічні постулати і принципи феноменологічної філософії, а також роль феноменологічного методу в розвитку сучасної мистецтвознавчої науки.

Розглянуто феноменологічне як явище та феноменологічне у музиці (О. Опанасюк). Визначені його особливості, змістові й буттєві конфігурації, обґрунтовується точка зору, що «феноменологічне трактується як таке, що протилежне фізичному і належить до тонкого плану — астрального, ментального, духовного, певною мірою — до вищих аспектів фізичного плану».

Визначені базові поняття феноменології музичного виконавства (С. Шип), які відображають головні сторони і властивості феномену музичного виконавства, яке характеризується як вид діяльності, суть якого є виконання музики, і як галузь культури, що забезпечує таку діяльність. Музичне виконання трактується як необхідна для існування музики дія зі створення звукової форми. Викладений інноваційний підхід до музичного твору, як феномену, який має ідеальне (психічне) і матеріальне (фізичне) буття. Доведено, що розглянуті типи виконання музичних творів спираються на дві психологічні інтенції музикантів-виконавців: інтровертивну і екстравертивну, що розкриває нові аспекти для досліджень в цьому напрямку.

У цьому ж розділі висвітлені й проаналізовані принципи аналітичної феноменології наукових досліджень Олександра Опанасюка (Л. Горенко). Зазначається, що його дослідження історії музики, музичної культури, аналіз музичного стилю, творчості композиторів, культурно-художніх явищ спрямований на визначення глибинних і фундаментальних підвалин їхнього буття. У кожному випадку автор «прагне досягнути їхній феноменологічний рівень».

Третій розділ колективної монографії «Національна музична культура у контексті формування духовного потенціалу особистості» стосується дослідження етнічних і національних музичних культур. Водночас акцентується на формуванні духовного потенціалу особистості. На прикладі аналізу хорового співу, його впливу на психофізіологічне здоров'я і емоційний стан людини литовські автори (В. Bajorienė, D. Bukantaitė, S. Gerulis, D. Šimonis) визначають необхідні складові, які сприяють такому розвитку. Хор трактується як досвід (практикум), спрямований на покращення психологічного самопочуття і благополуччя людини. Обґрунтовується, наскільки колективний спів корисний для пізнавальної

діяльності. Хоровий спів — не тільки форма самовираження і соціалізація, але й впливає на спосіб життя, допомагає зберегти здоров'я і сприяє профілактиці різних захворювань.

Завершують третій розділ дві статті. Перша спрямована на дослідження карильйонного мистецтва в Україні (І. Рябчун). Розглядаються історичні передумови виникнення й етапи розвитку українського дзвонового ливарництва та мистецтва гри на карильйоні. Робиться екскурс в історію лиття дзвонів. Аналізується тема присутності дзвонів в українських народних піснях, поезії, музиці, живопису. Досліджується виробництво дзвонів візантійського і західного походження, у Київській Русі з поступовим поширенням виробництва дзвонів на землі держави Данила Галицького. На основі вивчення археологічних знахідок досліджуються версії щодо «київського коріння» західноукраїнського дзвонового ливарництва.

Друга стаття присвячена новітнім формам віолончельного виконавства в сучасному музичному мистецтві (Ю. Погорецький). Акцентовується на маловідомих моментах віолончельного виконавства сучасності. Обґрунтовується поняття «новітні форми віолончельного виконавства». Розглядаються проблеми інструментального мистецтва, зокрема, віолончельного, яке охоплює важливі тенденції художнього, технічного розвитку Нової музики.

Запропонована колективна монографія адресована науковцям, педагогам, студентам, усім, хто цікавиться проблемами розвитку духовного потенціалу особистості в музичній освіті, трансдисциплінарними дослідженнями музичної культури і музичної освіти, феноменології та онтології музики.

PREFACE

In the collective monograph "Actual problems and spiritual dimensions of musical culture and musical education", proposed by an international team of authors, the main problems and strategies of the spiritual potential of musical culture and education are highlighted and researched. The diverse approach of the authors to the basic concepts of spiritual dimensions of musical culture, its development and adaptation to today's challenges will interest a wide range of researchers of musical culture and art connoisseurs in general.

The first chapter of the monograph "Spiritual dimensions of musical culture and musical education" examines the concept of "serious music" and its evolution in the context of cultural history, ideological influences and social discourse (H. Loos). The factors of the historical appearance and differentiation of "serious" and "entertaining" music, in particular, in the European culture of the 18th and 19th centuries, when these concepts were mixed and intersected with concepts that reflect social structures and artistic ideologies, are considered step by step.

The strategies of forming a culture of life-creative personality of future teachers of musical art in the context of the factor of spirituality are also analyzed (H. Karas). The concept of "life-creating culture of an individual" is considered as a process of its self-realization and self-affirmation based on the humanistic ideal and in accordance with the cultural heritage of mankind. The research methodology is based on an interdisciplinary principle, since the concept of "life-creating culture of the individual" is analyzed at the intersection of sciences — philosophy, psychology, sociology, and pedagogy.

The second chapter of the collective monograph "Phenomenology and Ontology of Music" contains the authors' texts, which are distinguished by extraordinary principles of research into the issues of music phenomenology. The phenomenon, essence and content of the spiritual potential of musical art, its programmatic contexts, formation and development are highlighted (O. Oleksyuk). The main cultural postulates and principles of phenomenological philosophy

are revealed, as well as the role of the phenomenological method in the development of modern art science.

Considered phenomenological as a phenomenon and phenomenological in music (O. Opanasiuk). Its features, content and essential configurations are determined, and the point of view is substantiated that "the phenomenological is interpreted as something that is opposite to the physical and belongs to the subtle plane — astral, mental, spiritual, and to a certain extent — to the higher aspects of the physical plane".

The basic concepts of the phenomenology of musical performance (S. Shyp) are defined, which reflect the main aspects and properties of the phenomenon of musical performance, which is characterized as a type of activity, the essence of which is the performance of music, and as a branch of culture that provides such activity. Musical performance is interpreted as the act of creating a sound form necessary for the existence of music. An innovative approach to a musical work as a phenomenon that has an ideal (mental) and material (physical) existence is presented. It is proved that the considered types of performance of musical works rely on two psychological intentions of musicians-performers: introvertive and extrovertive, which reveals new aspects for research in this direction.

In the same section, the principles of analytical phenomenology of scientific research by Oleksandr Opanasiuk (L. Gorenko) are highlighted and analyzed. It is noted that his study of the history of music, musical culture, analysis of musical style, creativity of composers, cultural and artistic phenomena is aimed at determining the deep and fundamental foundations of their existence. In each case, the author "seeks to grasp their phenomenological level."

The third chapter of the collective monograph "National musical culture in the context of the formation of the spiritual potential of the individual" concerns the study of ethnic and national musical cultures. At the same time, the emphasis is on the formation of the spiritual potential of the individual. Lithuanian authors (B. Bajorienė, D. Bukantaitė, S. Gerulis, D. Šimonis) identify the necessary components that contribute to such development using the example of the analysis of choral singing, its impact on the psychophysiological health and emotional state of a person. Chorus is interpreted

as an experience (practicum) aimed at improving a person's psychological well-being and well-being. The extent to which collective singing is useful for cognitive activity is substantiated. Choral singing is not only a form of self-expression and socialization, but also affects the way of life, helps to maintain health and contributes to the prevention of various diseases.

Two articles complete the third section. The first is aimed at the study of carillon art in Ukraine (I. Riabchun). The historical prerequisites for the emergence and development stages of Ukrainian bell foundry and the art of playing the carillon are considered. An excursion into the history of bell casting is made. The theme of the presence of bells in Ukrainian folk songs, poetry, music, and painting is analyzed. The production of bells of Byzantine and Western origin in Kievan Rus with the gradual expansion of bell production on the lands of Danylo Halytsky state is studied. On the basis of the study of archaeological findings, the versions regarding the "Kyiv roots" of Western Ukrainian bell foundry are investigated.

The second article is devoted to the latest forms of cello performance in modern music (Yu. Pohoretskyi). Emphasis is placed on little-known moments of contemporary cello performance. The concept of "newest forms of cello performance" is substantiated. The problems of instrumental art, in particular, cello art, which covers important trends in the artistic and technical development of New Music, are considered.

The proposed collective monograph is addressed to scientists, teachers, students, everyone who is interested in the problems of developing the spiritual potential of the individual in music education, transdisciplinary studies of musical culture and music education, phenomenology and ontology of music.

ЧАСТИНА I

**ДУХОВНІ ВИМІРИ
МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ
І МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ**

1.1. «Серйозна музика» та образ диригента на прикладі Карла Бема

Анотація. Досліджується концепція «серйозної музики» та її еволюція в контексті історії культури, ідеологічних впливів та соціального дискурсу. Репрезентативна творча особистість Карла Бема інтерпретується з точки зору ролі диригента у формуванні музичного сприйняття музичних творів. Дослідження починається з вивчення історичної появи та диференціації «серйозної» та «розважальної» музики, зокрема, в культурі Європи XVIII і XIX століть, коли ці концепти змішувалися і перетиналися з поняттями, які відбивають соціальні структури та художні ідеології. «Серйозна музика» розглядається як концепт, народжений періодом Просвітництва й Романтизму, кульмінацією розвитку цього концепту стало його ототожнення з «релігією мистецтва», що прагнула вийти за межі соціально-політичних асоціацій через свої претензії на універсальність і мистецьку святість.

Роль диригента розглядається як символічне втілення влади, могутності та мистецької чистоти. Як приклад ставлення до функцій диригента розглядається діяльність Карла Бема, його професійна кар'єра. Інтерпретації творів Бетговена, Моцарта та інших композиторів, створені Бемом, обговорюються в контексті принципу вірності твору (Werktreue) та ідеологічних течій, які вплинули на музичну культуру в Європі XX століття. Розглядаються віхи кар'єри Бема, зокрема, його співпраця з Віденською філармонією та його виступи в «політично заряджені» періоди, які ілюструють напругу між мистецтвом і соціально-політичними ідеологіями. Крім того, аналіз поширюється на релігійні смислові

¹ Helmut Loos. Professor emeritus, Dr., Dr. honoris causa, Institut für Musikwissenschaft, Universität Leipzig.

відтінки музики як виду мистецтва. Висвітлюється питання німецько-австрійського домінування у сприйнятті класичної музики. Обговорюється феномен шанування таких композиторів, як Бетговен, який став квазі-міфічною фігурою мух культури. Кар'єра Бема служить лінзою для критики ширших культурних сил, які сформували піднесення диригента як центральної фігури в естетиці передачі музичної «правди». Завдяки дослідженню записів, практики виконання та історії сприйняття класичних творів, виявляється й підкреслюється незмінне значення історичного контексту і культурної ідеології у визначенні «серйозної музики» та її суспільних функцій. Зрештою, дослідження пропонує тонке розуміння того, як конструкти «серйозної музики» та роль диригента формували як музичну практику, так і культурну ідентичність, піднімаючи критичні питання про перетини традицій, сучасності та влади у світі класичної музики.

Ключові слова: «серйозна музика», диригент, інтерпретація, Карл Бем, культурна історія, ідеологічний вплив, суспільний дискурс, «художня релігія», традиція, сучасність.

Helmut LOOS

1.1. “Serious Music” and the Image of the Conductor as Exemplified by Karl Böhm¹

Abstract. This paper investigates the concept of "serious music" and its evolution within the frameworks of cultural history, ideological influence, and societal discourse, using Karl Böhm as a representative figure of the conductor's role in shaping musical perception. The study begins by exploring the historical emergence and differentiation of "serious" and "entertainment" music, particularly

¹ The article is taken from two publications: Helmut Loos, E-Musik — Kunstreligion der Moderne. Beethoven und andere Götter. Kassel, 2017. P. 7–10 and 10–27. — Ibid., Karl Böhm als Interpret Beethoven'scher Orchesterwerke. Selbstverständnis und Umsetzung. In: Karl Böhm: Biografie, Wirken, Rezeption, edited by Thomas Wozonig. Munich: edition text + kritik, 2024. P. 381–407.

in 18th- and 19th-century Europe, as these terms became intertwined with societal structures and artistic ideologies. "Serious music" is examined as a construct born of the Enlightenment and the Romantic period, culminating in its identification with an "art religion" that sought to transcend sociopolitical associations through its claims to universality and artistic sanctity.

The role of the conductor is scrutinized as a symbolic embodiment of power, authority, and artistic purity, with a focus on how Karl Böhm navigated these dimensions in his career. Böhm's interpretations of Beethoven, Mozart, and other composers are discussed in the context of fidelity to the work (*Werktreue*) and the ideological currents that influenced musical culture in 20th-century Europe. The paper examines Böhm's career milestones, including his association with the Vienna Philharmonic and his performances during politically charged periods, which illustrate the tension between art and sociopolitical ideologies.

Moreover, the analysis extends to the religious undertones of music as an art form, highlighting the German-Austrian dominance in classical music's reception and the veneration of composers like Beethoven as quasi-mythical figures. Böhm's career serves as a lens to critique the broader cultural forces that shaped the elevation of the conductor as a central figure in the transmission of musical "truth". Through an exploration of recordings, performance practices, and reception history, the paper underscores the enduring significance of historical context and cultural ideology in defining "serious music" and its societal functions.

Ultimately, this study offers a nuanced understanding of how the constructs of "serious music" and the role of the conductor have shaped both musical practice and cultural identity, raising critical questions about the intersections of tradition, modernity, and power in the world of classical music.

Keywords: "serious music", conductor, interpretation, Karl Böhm, cultural history, ideological influence, societal discourse, "art religion", tradition, modernity.

Introduction. *Analysis of the problem.* When societal conventions encapsulated in certain terms fall away, those terms sud-

denly become incomprehensible. "Serious music" is one such term, frequently prompting the question of how it should be distinguished from "entertainment music." During the era of "crossover" in Germany, when classical music and so-called lighter genres merged, especially on radio programs, the traditional concept of classical music as a designation for historical concert music — primarily of Viennese origin — began to dissolve. For instance, Hit Radio Antenne Sachsen advertised itself years ago as offering "the new fifty-fifty mix of classics and new hits," comparable to "The megahits of the '70s, '80s, AND the best of the latest!". Around the same time, reports surfaced worldwide about train stations and exclusive beaches broadcasting classical concert music to repel teenagers and the homeless.

In such contexts, the question often arises about what defines historical classical music and how it should be categorized — particularly as, under current German law, this distinction has significant financial implications for musicians, regulated by the GEMA (Society for Musical Performance and Mechanical Reproduction Rights). Such matters require coherent justification in societal discourse. In legal disputes, musicologists are often called upon as expert witnesses to substantiate rulings or, at times, provide definitive proof. However, the latter is impossible, despite the efforts of scholars dedicated to the art to resolve such questions conclusively.

The role of historical — i.e., critical — musicology can only be to document the origins and usage of such terms, describe their artistic and social conditions, and uncover their contexts and implications. This approach can create an objective, neutral foundation for informed decisions about contemporary issues, free from manipulation by pseudoscientific ideologies.

It is evident that such an endeavor must consider extensive temporal and cultural contexts. Additionally, the classification into "serious" and "light" music represents a crude categorization, leaving no room for finer distinctions. Thus, any attempt to describe these categories must rely on broad, simplifying directions, even though these could be extensively nuanced and specified upon closer examination. While musicology has a rich tradition of detailed studies — such as individual work monographs or examina-

tions of specific periods — this focus on narrow slices of music history often neglects the broader cultural contexts in which these works were embedded. Over time, musicology has concentrated on limited segments of musical life, to the extent that it sometimes loses sight of broader realities, occasionally leading to accusations of detachment from reality.

Yet, even efforts to encompass the entire breadth of music history and outline its fundamental directions are equally fraught. Here, the historian finds themselves in a position akin to that of a cartographer, who must create both a world map and a detailed city plan. However, unlike the cartographer — who recognizes the distinct value of these perspectives — musicology has long been dominated by questions of value judgments. Understanding where these value judgments originated and how they came to dominate is a question central to the issues discussed here.

Purpose and objectives of the study. The purpose and objectives of this work are to determine the concept of "serious music" and its evolution within the frameworks of cultural history, ideological influence, and societal discourse, using Karl Böhm as a representative figure of the conductor's role in shaping musical perception.

Research methodology. The study is based on the methods of a philosophical and historical approach to the phenomenon of musical culture, in particular to the art of musical interpretation and conducting a symphony orchestra.

Presentation of the main material

Simplified Dichotomies and Categorization in Art. Simplified dichotomies and broad categorization are not uncommon in art. Musicians often express the categorical judgment that there is only "good" and "bad" music. This concept extends even into the realm of music philosophy, where composers and their works are classified as "progressive" or "regressive," as exemplified by Theodor W. Adorno's comparison of Arnold Schoenberg and Igor Stravinsky. Similar pairs of opposites can be found in Schumann and Liszt, Wagner and Mendelssohn, Brahms and Bruckner, Mussorgsky and

Tchaikovsky (innovators and westernizers), Scriabin and Rachmaninov, Smetana and Dvořák, Bartók and Kodály.

In many cases, it is unclear whether these oppositional attributions reflect the composers' personal positions or whether they are phenomena of how their work was received. Even with painstaking efforts to examine a composer's personality, it is impossible to directly infer their religiosity or worldview from their compositions, as musical works are always created within a societal framework, tailored to its specific circumstances and demands. This holds true even during the height of the Romantic cult of the artist in the 19th century, as seen in the example of Johannes Brahms and his *German Requiem*.

Historical interpretation is often overshadowed by the ideological or political agendas of those who appropriate a work, and the assignment of individual composers to specific cultural or political currents often shapes the aesthetic judgment of their music. Terms like "good," "bad," "progressive," or "regressive" already carry connotations that extend far beyond music itself.

Cultural-Historical Perspectives on Music. For a long time, cultural-historical perspectives on music were hindered — even obstructed — by the paradigm of "absolute music," which served as a coping mechanism after World War II.

At the same time, the deeply religious character of "serious music," as established in the Romantic conception of music, was misinterpreted as a purely secular art form. Even as the concept of music as an "art religion" has been discussed in recent years, a comprehensive approach to understanding its content and social context is still lacking.

This framework is tied to modernity, particularly to the Enlightenment and the rise of bourgeois society. Within this context, the terminology of "sacred music" and its relationship to "serious music" must first be clarified in order to understand the broader discourse about music.

Jürg Stenzl, in his article for the *Handbook of Musical Terminology*, demonstrates that terms like *Musica sacra* and "sacred music" did not originate in antiquity or the Middle Ages. Rather, apart from a few related formations, they only entered common usage in the

18th century¹. An insightful formulation appears in 1816 in the *Constitution of the Sing-Akademie*, under §1: "The Sing-Akademie is an artistic society for sacred and serious music, especially for music in the strict style"².

At this time, the adjectives "serious" and "sacred" were still used interchangeably. Over time, however, they became more distinct in common usage, with terminology for sacred music being differentiated according to social groups. Protestant church music came to be referred to as "sacred music"³, Catholic church music as *Musica sacra*⁴, and concert music, in the sense of an art religion of the national-liberal bourgeoisie, as "serious music."

By the 20th century, "serious music" had established itself as a kind of "art religion". It claimed to be "absolute" and part of an ideal alternative world, successfully eluding sociopolitical associations for a long time. This direction was significantly influenced by newly founded musicology departments at German universities, which sought to provide rational evidence for the historical necessity of "serious music" while aligning perfectly with prevailing ideas of progress and evolution.

This musicological alignment also contributed to the de-Christianisation of German society⁵, as theorists of modern secularization marginalized church music within history⁶. The composer, ele-

¹ Stenzl, Jürg. *Musica sacra / Heilige Musik*. In: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, ed. by Hans-Heinrich Eggebrecht and Abrecht Riethmüller. Stuttgart, 1976.

² Quoted from Gottfried Eberle, 200 Jahre Sing-Akademie zu Berlin. 'Ein Kunstverein für die Heilige Musik'. Berlin, 1991. P. 71.

³ Winterfeld, Carl von. *Zur Geschichte heiliger Tonkunst*. A series of individual essays. Leipzig, 1850.

⁴ *Musica sacra*. Monthly journal for church music and liturgy. Regensburg since 1868.

⁵ Loos, Helmut. *German Music and Musicology between Religion and Modernity. On the segregation of church music from history*. In: *Conference Report Krakow, 2024* (in preparation).

⁶ Loos, Helmut. *Der Komponist als Gott musikalischer Kunstreligion. Die Sakralisierung der Tonkunst*. In: *Musik im Raum der Kirche. Fragen und*

vated to the status of a god in the religion of art, found his earthly representative in the conductor.

The Conductor as a Symbol of Power. Elias Canetti sharply analyzed this dynamic in his 1960 philosophical work, *Crowds and Power*¹. Twice in his book, he uses the concert of "serious music" as an example to illustrate societal power structures. For Canetti, the orchestra represents a "mass crystal" — a small, rigid group designed to mobilize larger crowds. Individual musicians disappear within the orchestra's structure; despite their distinct functions, they appear only as part of the collective.

Toward the end of his treatise, Canetti provides a characterization of the conductor, asserting that there is no clearer expression of the nature of power than the conductor's role. While music is ostensibly the focus, and it is taken for granted that people attend concerts to hear symphonies, Canetti argues that the conductor mediates this experience, wielding absolute power over the voices. The diversity of instruments mirrors the diversity of humanity, and the conductor's authority transforms them into a unified entity, visible to all.

The entire concert ritual is centered on the conductor, who is viewed by the audience as a leader. Over his "small army of professional players," the conductor exercises absolute command, possessing the full score and thus omnipresence. The conductor presents the entire work, simultaneously and sequentially, creating a world that exists solely for the duration of the performance. During this time, the conductor is the ruler of this world².

Canetti wrote his analysis during the height of the conductor cult, a period that saw the prominence of Karl Böhm and many of

Perspektiven. Ein ökumenisches Handbuch zur Kirchenmusik, edited by Winfried Böning et al. Stuttgart and Ostfildern, 2007. P. 98–138.

¹ Canetti, Elias. *Masse und Macht*. Frankfurt a. M., 1960. P. 79f. In contrast to Canetti's objective description, the analysis by Theodor W. Adorno, *Dirigent und Orchester. Sozialpsychologische Aspekte*. In: Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen*. Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1962/1973. P. 128–143, is characterised entirely by his personal philosophy of music.

² Ibid. P. 442–444.

his contemporaries. Böhm himself referred to an important early text from the beginnings of modern conducting:

*"The study of Wagner's essay [On Conducting] ought to be a matter of course for every conductor"*¹.

Richard Wagner regarded Ludwig van Beethoven as the ideal composer to embody his new approach to conducting. Wagner demanded more than technical skill from the conductor — he called for total commitment and energy, from meticulous score study that grasped melody and tempo to intensive rehearsal work culminating in a distinct interpretative vision. This interpretation was to be realized by the conductor, who commanded the orchestra like a virtuoso commands their instrument².

This philosophy paved the way for the rise of the all-powerful star conductor, as Canetti describes. In Leipzig, this transition occurred with the rise of Arthur Nikisch to the position of Gewandhauskapellmeister in 1895, succeeding Carl Reinecke, who had approached the role more like a municipal music director, similar to Felix Mendelssohn Bartholdy, with a focus on enhancing the city's overall musical life. Increasingly, society was captivated by the specialist solely focused on the orchestra, a fascination expressed in a review of one of Benjamin Bilse's celebrated concerts in Leipzig's Central-Halle in 1881:

¹ Karl Böhm, quoted in Chris Walton, *Inside Out: Beethoven's Ninth Symphony and the 'Wagnerian' Conducting Tradition*. In: *Rund um Beethoven. Interpretationsforschung heute*, edited by Thomas Gartmann and Daniel Allenbach, Schliengen/Markgräflerland (Edition Argus), 2019. P. 218.

² Gutknecht, Dieter. *Richard Wagner: "Über das [mein] Dirigieren" (1869) — Vom Einsteiger zum interpretierenden Dirigenten. Wagner Lesarten. Beitrag zum Symposium Wagner-Lesarten — Richard Wagners "Der Ring des Nibelungen" im Blickfeld der, historischen Aufführungspraxis' am 29. September 2017 in der Universität zu Köln*, edited by Kai Hinrich Müller. Cologne (Wagner-Lesarten c/o Freunde von Concerto Köln e. V.). 2018.

"Bilse has his players, so to speak, on a string, directing them like marionettes according to his will — here and there. In short, he is the absolute ruler in his realm, and that is how it must be".

This societal ideal of the genius leader, seen as the pinnacle of evolutionary progress and the singular guide for humanity, had emerged during the Enlightenment and intensified under the lens of cultural Darwinism. The conductor embodied this ideal perfectly. Far from being contradictory, the conductor's self-perception as a servant aligned with the rise of "serious music" as the art religion of modernity, distinct from entertainment music. This development was epitomized by the Romantic image of Beethoven as the figurehead².

The classical composer, creator of "immortal works" with timeless value, was elevated to the status of a god in modern society³. The conductor, in turn, became the god's representative on Earth and the proclaimer of eternal values. This belief underlies Karl Böhm's simple yet profound remark when introducing an orchestral rehearsal: *"I am thrilled to perform with you a piece whose original score I held in my hands with sacred reverence just eight days ago"*⁴.

¹ Vogel, M. Concert B. Bilse. Leipzig, 7th May. In: Leipziger Tageblatt, 8th May 1881.

² Loos, Helmut. E-Musik — Kunstreligion der Moderne. Beethoven und andere Götter. Kassel 2017.

³ Loos, Helmut. Beethoven — The Zeus of Modernity. In: The Culturology Ideas. Research Work's Collection, National Academy of Arts of Ukraine. Institut for Cultural Research 18 (2020). P. 67–84.

⁴ Karl Böhm and the Wiener Symphoniker. Probe/Schubert Sinfonie 9. At the rehearsal. (01/08/2022) <https://www.youtube.com/watch?v=HbVw-00rO8eU>: 'I am delighted to be able to welcome you here, especially to be able to perform Schubert's great C major with you, the score of which I held in my hands with holy reverence eight days ago, the original.' — Opening of the Bregenz Festival on 18 July 2018. Puppeteer Nikolaus Habjan with the 'Dr Karl Böhm Puppet': 'I am very happy to be able to greet you here today, and especially to be able to perform Beethoven's 5th symphony with you today, the score of which I held in my hands eight days ago, in holy awe, the original, that is.'

The physical connection to the autograph was regarded as a direct link to the realm of the absolute, legitimizing the conductor's role as the medium through which pure truth was conveyed in humble service.

Karl Böhm and the Religion of Serious Music. Karl Böhm did not offer extensive reflections on his self-perception as a conductor, but seemingly trivial remarks reveal that he had naturally grown into the tradition of the "religion of serious music" (serious, not joyous¹). This is further evidenced by his effusive admiration for Mozart, whom he placed even above Beethoven. Böhm is credited with the following statement:

*"When I meet Beethoven in heaven, I will bow deeply and walk past him. When Mozart appears, I will fall to my knees and be unable to speak"*².

It is widely acknowledged that Beethoven interpretations were not among Böhm's major achievements as a conductor. Instead, he is considered a specialist in Mozart and Strauss, as well as Wagner and Bruckner³; Beethoven is rarely mentioned in this context. However, biographically speaking, Beethoven — particularly his opera *Fidelio* — marked significant milestones in Böhm's career.

¹ <https://www.youtube.com/watch?v=475Ga-zeDeg&t=1607s> "Ich erinnere mich". Dr. Karl Böhm — Sein Leben, seine Musik. A film by Horant H. Hohlfeld. Germany, 1994, 11:45: 'Schubert once said to a friend: Do you actually know any cheerful music? I don't know any... Mozart is deeply sad in all his art... For me, there is always a deep seriousness in the background.'

² August Everding, "Das lebendige Metronom von Mozarts Herz". In: Franz Endler, Karl Böhm. Ein Dirigentenleben. Hamburg (Hoffmann und Campe), 1981. P. 250. See also <https://www.zitate.eu/autor/dr-karl-boehm-zitate>.

³ See, for example, Leonard Bernstein, Vorwort. In: Franz Endler, Karl Böhm. Ein Dirigentenleben, Vorwort von Leonard Bernstein. Hamburg (Hoffmann und Campe), 1981. P. 9. — Erik Werba, Karl Böhm. In: Österreichische Musikzeitschrift 36 (1981), p. 497. <https://doi.org/10.7767/omz.1981.36.9.-497a>. — Karl Heinrich Ruppel, Der große Zuständige. Karl Böhm zum achtzigsten Geburtstag. In: Zweimonatsschrift für alle Gebiete des Musiklebens, 28 (1974). P. 366–368.

As a child, Böhm attended his first opera performance, *Fidelio*, with his mother at the Theater am Franzensplatz in Graz¹, and it was the first score he ever owned. In 1920, the 150th anniversary of Beethoven's birth², Böhm achieved his first major success with a celebrated anniversary performance of *Fidelio*. After World War II and a two-year conducting ban due to political entanglements, Böhm conducted *Fidelio* on June 7, 1947, at Vienna's Theater an der Wien, which served as a temporary venue for the destroyed Vienna State Opera³. Böhm noted⁴ that he felt a deep connection with Florestan's fate and imprisonment:

*"As blasphemous as it may sound today, I felt intimately connected to Florestan's fate and his imprisonment"*⁵.

The grand reopening of the rebuilt Vienna State Opera on November 5, 1955, featured a state ceremony and *Fidelio* under Böhm's direction. recorded in his notebook: *"The success was extraordinary"*⁶.

¹ *Fidelio* was his mother's favourite opera, as Böhm recalled at a performance on 1 June 1953, the first anniversary of her death. Karl Böhm, notebooks [NB]. Paris-Lodron-Universität Salzburg, Universitätsbibliothek, Uni-park, Karl Böhm Collection, here NB_23-Mai-50_30-Aug-56, no. 3093.

² Böhm, Karl. Ich erinnere mich ganz genau. Autobiographie, edited by Hans Weigel. Munich (Dt. Taschenbuch-Verl.), 1974. P. 33.

³ Ibid. P. 34f.

⁴ NB_28-Jan-46_28-Apr-50. 1615.) Vienna State Opera (Theater an der Wien) 7th/VI. 'Fidelio'.

⁵ Ibid. P. 128.

⁶ NB_23-May-50_30-Aug-56: Season 1955/56 'Director of the State Opera'!! 5 November [1955] Re-opening of the Vienna State Opera on the Ring at 11 o'clock in the morning. Solemn state ceremony in the presence of the entire federal government, the federal president and all ambassadors. 150 directors, 300 press people etc. [...] 3313.) 5th/XI. Opening performance of 'Fidelio' 150 million listened on the radio; the performance was also broadcast on television and, moreover, through loudspeakers in the Ring. It was a social event the likes of which not even the coronation in England could offer. The American Secretary of State, Dulles, came from Geneva, Henry Ford, B. Walter and all the great and the good were there; toilets, jewellery en masse. The performance was musically magnificent without Horn Gikser and gloriously magnificent. The high point was the 3rd Leonore. Mödl (Fid.) was magnificent as the character, with a searing high note.

However, on March 1, 1956, another *Fidelio* performance turned into a scandal, leading to protests against Böhm¹ and, ultimately, his resignation as director of the Vienna State Opera. Nevertheless, in his autobiography (1967) Böhm describes *Fidelio* as “the most beautiful of all operas” and attests to its high moral value, as it “expands into an oratorio of humanity at the end”².

In the notebooks his wife Thea gave him, inscribed with a loving dedication, Böhm recorded his concert programs and occasionally commented on them. Eight notebooks have been preserved, documenting his activities in Darmstadt (Sept. 1928 — June 1931), Hamburg (Aug. 1931 — Dec. 1933), Dresden (Jan. 1934 — Dec. 1942), Vienna (Jan. 1943 — Feb. 1945), and in exile in Graz during his conducting ban (Sept. 1945 — April 1946 and April 1947 — Aug. 1954). He then returned to Vienna (Sept. 1954 — Aug. 1956) and documented the Beethoven anniversary season of 1970/71 (Sept. 1970 — Oct. 1971). Between 1928 and 1942, Beethoven and Mozart accounted for over 20% of his repertoire, with Mozart initially slightly surpassing Beethoven. Toward the end of this period, their combined share increased to 30%. During the late war years (1943–1945), performances of Beethoven and Mozart works reached 46%, with Beethoven surpassing Mozart. After the collapse of the Nazi regime, Mozart was absent from Böhm’s concerts until his first post-war performance in Vienna’s Great Hall of the Konzerthaus du-

Dermota (Florestan) is the best there is today. Weber (Rocco), Schöffler (Pizarro) Seefried (Marz.) Kmentt (Jaqu.) The stage sets were conventional. The production was very weak, except for the prison choir! The success was magnificent despite the audience, which is so spoiled. I have gone down in history, so at least something of me will remain. I do not need to describe here the sacrifices that this and the entire opera festival cost; I will not forget them for the rest of my life.

¹ NB_23-May-50_30-Aug-56: Season 1955/56 ‘Staatsoperndirektor’!! 3350.) 1st of March, Vienna ‘Fidelio’. The darkest day of my musical life: I was met with wild catcalls and whistling, ‘punishing’ me for my holiday! Everything else is so indelibly engraved on me that I don’t need to entrust it to this book. People will still be very ashamed. Only the Philharmonic Orchestra stood by me 100 per cent.

² Böhm, Autobiographie. P. 128.

ring the first international music festival (June 16–30, 1947) with the Vienna Symphony Orchestra.

That Böhm resumed a pre-war concert series associated with National Socialist ideology in the Konzerthaus without resistance speaks volumes. Beethoven, during this time, was seen as the quintessential representative of indestructible German music. Forced to leave Vienna due to political attacks, Böhm returned to Graz, where he conducted three concerts in 1945 in the Stefaniensaal, featuring three Beethoven works:¹ the *Egmont Overture*, *Coriolan Overture*, and the Ninth Symphony. After his enforced conducting hiatus, Böhm resumed his concerts on April 21, 1947, with Beethoven's *Leonore Overture No. 3* and, on May 8, 1947, with the *Egmont Overture*. Böhm commented on this concert in his notebook under entry No. 2613 as follows:

"Festive concert on the occasion of the "Day of Liberation," organized by all four Allied powers and the provincial government.

I. Egmont Overture

II. Milhaud: Serenade

III. Randall Thompson: Symphony No. 2

IV. Arnold Bax: Tintagel

V. Prokofiev: Russian Overture

In just four rehearsals, I managed to brilliantly deliver this very challenging program. The orchestra surpassed itself, and the most astonishing thing: the audience was incredibly enthusiastic".

Böhm deliberately placed Beethoven's declaration of freedom ahead of works by composers from the four victorious powers: Darius Milhaud, Randall Thompson, Arnold Bax, and Sergei Prokofiev. The quotation marks around "Day of Liberation" speak volumes. On June 7, 1947, Böhm conducted the Vienna State Opera for the first time again, performing *Fidelio* in its temporary venue, the Theater an der Wien. In his notebook (entry No. 2615), Böhm commented on the performance:

¹ See Karl, Böhm, letter of 15 December 1945 to Richard Strauss. In: Richard Strauss Karl Böhm Briefwechsel, edited and with commentary by Martina Steiger. Mainz et al. (Schott), 1999. P. 188.

"There is no need to write down the story leading up to this performance (despite the prohibition by an occupying power), as I will never forget it. Describing the emotions I felt upon stepping onto the substitute podium is utterly impossible. I will never forget them, nor the icy demeanor of the Philharmonic musicians or the immense warmth of the choir.

The triumph of the evening was unparalleled, and the audience was simply touching. I conducted the entire evening as if in a trance; people said it was magnificent!"

In this sense, *Fidelio* served as the opening piece for the reconstructed Vienna State Opera on November 5, 1955, embodying this defiant will to assert cultural continuity. The controversy surrounding the *Fidelio* performance on March 1, 1956, undoubtedly had more complex causes than merely the alleged neglect of the Vienna State Opera by Böhm as its director.

Recordings and Interpretations of Beethoven's Works. Beethoven's works, as interpreted by various conductors, allow for comparison through their recorded performances. Similar to posthumous evaluations of his career, Karl Böhm is not ranked among the preeminent interpreters of Beethoven within the realm of recordings.

His complete cycle of Beethoven's symphonies is not considered a definitive or reference recording¹. In the "Legendary Conduc-

¹ <https://referenzaufnahme.de/referenzaufnahme-beethoven-sinfonien> 01.09.2011 Beethoven symphonies: 1: Karajan (196 1/62), 2: Bernstein (1977–79), 3: Norrington (2003–4), 4: Furtwängler, 5: Kleiber, 6: Wand. — <https://www.tamino-klassikforum.at/index.php?thread/18468-welche-drei-gesamtaufnahmen-der-beethoven-symphonien-w%C3%BCrdet-ihr-ausw%C3%A4hlen-wenn-n/> 29 September 2015: 1. Leonard Bernstein, Vienna Philharmonic, 1977–1979, 2. Järvi Paavo. Deutsche Kammerphilharmonie. Bremen, 2006–2009. Here is a rare supporter of Böhm's recording: 'About ten years later [after Karajan 1961–1962] Karl Böhm recorded the cycle with the Vienna Philharmonic — a kind of counterpart to the Karajan recording.

The sound is even more rounded and full, the tempi well balanced. Since Böhm is my favourite conductor — and the Vienna Philharmonic is not only my 'house orchestra' but also one of the best orchestras in the world

tors" series by Orfeo International Music GmbH, Böhm is represented with works by Schubert and Richard Strauss, but not Beethoven¹. The only exception is found in the "The Originals" series², which includes Böhm's recording of Beethoven's 6th Symphony, notably paired with Schubert's 5th Symphony³.

Böhm consistently identified as both a native of Graz and an Austrian, which he used to explain his special relationship with the Vienna Philharmonic, a relationship that — according to the racial ideologies of the time — was also attributed to a supposed shared "bloodline"⁴.

An overview of the durations of different performances offers a message of its own, demonstrating how closely interpretations often align with one another. The principle of fidelity to the work (*Werktreue*), which reached its peak significance in the mid-20th century, represents a historical anomaly in music history. This principle is closely tied to the concept of "serious music" and all its connotations. Leonard Bernstein described this relatively narrow field of music as "exact music," sharply distinguishing it from all other genres⁵.

— I couldn't make any other choice. Personally, I even prefer this recording to the one under Karajan.'

¹ Legendary conductors, Orfeo International Music GmbH, [2020], © 2020.

² The Originals — Legendäre Einspielungen von Decca, Philips und der Deutschen Grammophon. Series at jpc-Schallplatten-Versandhandelsgesellschaft mbH.

³ Beethoven. Symphony № 6, 'Pastorale'. Schubert. Symphony № 5. Wiener Philharmoniker. Karl Böhm, DGG 44743–2.

⁴ <https://www.youtube.com/watch?v=FA39tl-PzQ0&t=2188s> Karl Böhm Portrait 40: 'The Vienna Philharmonic is not an orchestra that is easy to handle. But when you really connect with them, they can truly rise above themselves at decisive moments. And why? This orchestra is very homogeneous, almost all of them are Viennese, which means they speak the same language. They not only speak the same language on the outside, but also on the inside. They feel the same way and interpret the music that way.'

⁵ <https://leonardbernstein.com/lectures/television-scripts/young-peoples-concerts/what-is-classical-music> Young People's Concert, What is Classical

This distinction not only applies to oral traditions and contemporary performance practices but also to notated music up to the 19th century. Early forms of musical notation, such as neumes, served as memory aids and templates for performances that allowed for significant freedom in ornamentation and variation. The field of historically informed performance (*Historische Aufführungspraxis*) engages deeply with this topic.

The idea that a piece of music must always be performed identically is foreign to traditions such as jazz, where each performance is unique. This original joy of music-making can still be glimpsed in figures like Franz Liszt, who adhered to the score during sight-reading but often took improvisational liberties in subsequent performances. Advocates of *Werktreue* criticized Liszt for such practices, accusing him of self-indulgence¹. The rigid demand for *Werktreue* thus reflects the religious dimension of music as an art, treating the composer's written score as a sacred text to be conveyed unchanged and "untouched."

The Religion of Music as a German Phenomenon. This religious conception of music is a distinctly German phenomenon, and its widespread influence has been interpreted as "world domination" or the "hegemony of German music," revealing the spirit of the world. In this context, German music also encompassed Austrian music, which explains the successful collaboration between Wilhelm Backhaus and Böhm in their interpretations of Beethoven's piano concertos. Böhm had already recorded Beethoven's Third Piano Concerto with the Ukrainian pianist Lubka Kolessa for DECCA in 1939² — a recording he commented on in his notebooks³. From

Music? Written by Leonard Bernstein, Original CBS Television Network Broadcast Date: 24 January, 1959.

¹ Axel Schröter, 'Der Name Beethoven ist heilig in der Kunst'. Studien zu Liszts Beethoven-Rezeption, Sinzig (Studio) 1999.

² <https://www.youtube.com/watch?v=eEtrjMhCLQY> Lubka Kolessa plays Beethoven Piano Concerto No.3 (1939 Electrola). Lubka Kolessa's June 1, 1939 Electrola recording of Beethoven's Piano Concerto № 3 with Karl Böhm conducting the Sächsische Staatskapelle.

³ '30. u. 31/V. [1939] Aufnahme für Elektrola Beethoven: e-moll Klavierkonzert (Lubka Kolessa)'

1934/35 onwards, Backhaus became his preferred partner for many years, a relationship based on mutual agreement and resulting friendship¹.

Backhaus, a graduate of the Leipzig Conservatory, was considered an outstanding representative of the classical German musical tradition and, like Böhm, had a particular closeness to leading figures of the "Third Reich"². Their recordings of the 3rd and 4th Piano Concertos do not fundamentally differ in overall duration from those of other interpreters, partly due to Backhaus's relatively short cadenzas.

Interpretation and Reception. Given the relatively minor interpretative differences in the performance of "exact music," one might question the validity of debates about the ranking and preference of leading conductors. Such discussions may often be driven by motives beyond musical interpretation. Considering the conductor's role as a figurehead representing universal values and morality, it is plausible to view them as symbolic representatives of particular cultural or ideological directions.

This dynamic became particularly evident during the 1970 Beethoven bicentennial, when the counterculture of the 1968 student movement challenged the traditional image of Beethoven. Mauricio Kagel's satirical television film *Ludwig van* caused a stir during this period. In one scene, Heinz-Klaus Metzger critiques Herbert von Karajan's interpretation of Beethoven during a discussion modeled after Werner Höfer's *Internationaler Frühschoppen* television

¹ https://www.youtube.com/watch?v=e5aW-ewA_gc WILHELM BACKHAUS TALKS ABOUT BEETHOVEN'S FOURTH PIANO CONCERTO OP. 58. The great German pianist talks about his favourite concerto. He noted that not a day goes by when he does not play the opening chords of the concerto. Wilhelm Backhaus 5:24 about Karl Böhm: 'He is an old friend of mine. I have known him since 1934/35, according to his kind words in my score. He writes simply and succinctly: "the unsurpassable". He must take responsibility for that.'

² Fred K. Prieberg. Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945. CD-ROM. 2004/2005. P. 602–611.

program. Metzger's criticism highlights the perceived failures of bourgeois society as reflected in misguided performance practices¹.

Such interpretive criticism is, at least in part, an extension of reception history, which has been particularly pronounced in the case of Beethoven since his lifetime. The lesser importance of Böhm as a Beethoven interpreter compared to Karajan reflects the broader divergence within the German reception of Beethoven, split between Austrian and Prussian traditions².

Literature

1. Adorno, Theodor W. Dirigent und Orchester. Sozialpsychologische Aspekte. In: Adorno, Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen, Frankfurt a. M. (Suhrkamp) 1962/1973. P. 128–143.
2. Böhm, Karl. Ein Dirigentenleben. Hamburg (Hoffmann und Campe), 1981. P. 250. URL: <https://www.zitate.eu/autor/dr-karl-boehm-zitate>
3. Böhm, Karl. Ich erinnere mich ganz genau. Autobiographie, edited by Hans Weigel. Munich (Dt. Taschenbuch-Verl.), 1974. P. 33.
4. Canetti, Elias. Masse und Macht. Frankfurt a. M., 1960. P. 79f.
5. Eberle, Gottfried. 200 Jahre Sing-Akademie zu Berlin. 'Ein Kunstverein für die Heilige Musik'. Berlin, 1991. P. 71.
6. Gutknecht, Dieter. Richard Wagner: "Über das [mein] Dirigieren" (1869) — Vom Einsteiger zum interpretierenden Dirigenten. Wagner Lesarten. Beitrag zum Symposium Wagner-Lesarten — Richard Wagners "Der Ring des Nibelungen" im Blickfeld der, historischen Aufführungspraxis' am 29. September 2017 in der Universität zu Köln, edited by Kai Hinrich Müller. Cologne (Wagner-Lesarten c/o Freunde von Con-certo Köln e. V.). 2018.
7. Loos, Helmut. Beethoven — The Zeus of Modernity. In: The Culture of Ideas. Research Work's Collection, National Academy of Arts of Ukraine. Institut for Cultural Research, 18 (2020). P. 67–84.

¹ Loos, Helmut. E-Musik. P. 83–94: The Beethoven Year 1970, and P. 95–110: Beethoven as a Leading Figure. Notes on German musicology in the context of the 1968 movement.

² Loos, Helmut. Beethoven zwischen Wien und Berlin. In: Wiener Musikgeschichte. Annäherungen — Analysen — Ausblicke. Festschrift für Hartmut Krones, hrsg. von Julia Bungardt u. a. Wien–Köln–Weimar, 2009. P. 195–212.

8. Loos, Helmut. Der Komponist als Gott musikalischer Kunstreligion. Die Sakralisierung der Tonkunst. In: Musik im Raum der Kirche. Fragen und Perspektiven. Ein ökumenisches Handbuch zur Kirchenmusik, edited by Winfried Böinig et al. Stuttgart and Ostfildern, 2007. P. 98–138.
9. Loos, Helmut. E-Musik — Kunstreligion der Moderne. Beethoven und andere Götter. Kassel, 2017. P. 7–10 and 10–27.
10. Loos, Helmut. German Music and Musicology between Religion and Modernity. On the segregation of church music from history. In: Conference Report Krakow, 2024 (in preparation).
11. Loos, Helmut. Karl Böhm als Interpret Beethoven'scher Orchesterwerke. Selbstverständnis und Umsetzung. In: Karl Böhm: Biografie, Wirken, Rezeption, edited by Thomas Wozonig. Munich: edition text + kritik, 2024. P. 381–407.
12. Musica sacra. Monthly journal for church music and liturgy. Regensburg since 1868.
13. Prieberg, Fred K. Handbuch Deutsche Musiker 1933–1945. CD-ROM. 2004/2005. P. 602–611.
14. Ruppel, Karl Heinrich. Der große Zuständige. Karl Böhm zum achtzigsten Geburtstag. In: Zweimonatsschrift für alle Gebiete des Musiklebens, 28 (1974). P. 366–368.
15. Stenzl, Jürg. Musica sacra / Heilige Musik. In: Handwörterbuch der musikalischen Terminologie, ed. by Hans-Heinrich Eggebrecht and Abrecht Riethmüller. Stuttgart 1976.
16. Strauss, Richard. Karl Böhm Briefwechsel, edited and with commentary by Martina Steiger. Mainz et al. (Schott), 1999. P. 188. Schröter, Axel. 'Der Name Beethoven ist heilig in der Kunst'. Studien zu Liszts Beethoven-Rezeption, Sinzig (Studio), 1999.
17. Vogel, M. Concert B. Bilse. Leipzig, 7th May. In: Leipziger Tageblatt, 8th May 1881.
18. Walton, Chris. Beethoven's Ninth Symphony and the 'Wagnerian' Conducting Tradition. In: Rund um Beethoven. Interpretationsforschung heute, edited by Thomas Gartmann and Daniel Allenbach. Schlien-gen/Markgräflerland (Edition Argus), 2019. P. 218.
19. Werba, Erik. Karl Böhm. Österreichische Musikzeitschrift, 36 (1981). P. 497.
20. Winterfeld, Carl von. Zur Geschichte heiliger Tonkunst. A series of individual essays. Leipzig, 1850.

1.2. Стратегії формування культури життєтворчості особистості майбутніх вчителів музичного мистецтва

Анотація. Розглянуто стратегії формування культури життєтворчості особистості майбутніх вчителів музичного мистецтва в контексті духовності. Поняття «культура життєтворчості особистості» розглядається як процес її самореалізації і самоутвердження на основі гуманістичного ідеалу й у відповідності з культурними завоюваннями людства (за Н. Богдановою). Методологія дослідження ґрунтується на міждисциплінарному підході, оскільки поняття «культура життєтворчості особистості» проаналізоване на перетині наук — філософії, психології, соціології та педагогіки, а як конструкт формується з урахуванням надбань вчених різних галузей гуманітаристики. При цьому використано метод критичного аналізу наукової літератури. Охарактеризовано теоретичні засади життєтворчості як джерела формування духовного потенціалу майбутніх фахівців музичного мистецтва. Обґрунтовано вектори формування культури життєтворчості особистості майбутніх вчителів музичного мистецтва на основі компетентнісної моделі учителя музичного мистецтва Т. Пляченко. Використовуючи аксіологічну настанову, виявлено, що формування ціннісних орієнтацій студентів на високохудожніх зразках української і зарубіжної музики ефективно відбувається у творчих мистецьких колективах (хорових, вокальних, інструментальних), які працюють у всіх вищих навчальних закладах під керівництвом відомих митців. Доведено, що одним із факторів фор-

¹ Карась Ганна Василівна. Доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри методики музичного виховання та диригування Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника.

мування культури життєтворчості особистості майбутніх вчителів музичного мистецтва є участь студентів у міжнародних та всеукраїнських мистецьких конкурсах і фестивалях. О. Олексюк розробила методику розвитку духовного потенціалу особистості у вищій школі, яка ґрунтується на принципі фрактальної гармонії. Виявлено, що модернізація змісту музично-педагогічної освіти в Україні зумовлює не тільки оновлення і розробку нових навчальних програм, а й нові підходи до організації дистанційного навчання, самостійної навчальної і наукової діяльності студентів, формування їхньої власної траєкторії навчання. Доведено, що використання запропонованих українськими вченими оновлених методик навчально-виховної діяльності допоможе у формуванні культури життєтворчості особистості майбутніх вчителів музичного мистецтва в контексті духовності.

Ключові слова: культура життєтворчості, духовність, особистість, вчитель музичного мистецтва, аксіологічна настанова, заклади вищої освіти.

Hanna KARAS

1.2. Strategies for formation of a culture of life-creative personality of future music teachers

Abstract. The article considers the strategies for the formation of a culture of life-creating personality of future music teachers in the context of spirituality. The concept of «culture of life-creativity of a personality» is considered as a process of its self-realization and self-affirmation on the basis of a humanistic ideal and in accordance with the cultural achievements of humanity (according to N. Bogdanova). The research methodology is based on an interdisciplinary approach, since the concept of «life-creative culture of the individual» is analyzed at the intersection of sciences — philosophy, psychology, sociology and pedagogy, and as a construct it is formed taking into account the achievements of scientists from various fields of humanities. At the same time, the method of critical analysis of scientific literature was used. The theoretical principles of creativity as a source of formation of the spiritual potential

of future music specialists in musical art are characterized. The vectors of formation of the culture of life-creative personality of future music teachers are substantiated on the basis of the competence model of the music teacher T. Plyachenko. Using an axiological guideline, it was found that the formation of students' value orientations on highly artistic samples of Ukrainian and foreign music effectively takes place in creative art groups (choral, vocal, instrumental) that work in all higher education institutions under the leadership of famous artists. It is proved that one of the factors in the formation of a culture of life-creative personality of future music teachers is the participation of students in international and all-Ukrainian art competitions and festivals. O. Oleksiuk has developed a method of developing the spiritual potential of an individual in higher education, which is based on the principle of fractal harmony. It was revealed that the modernization of the content of music-pedagogical education in Ukraine requires not only to the updating and development of new educational programmes, but also new approaches to the organization of distance learning, independent educational and scientific activities of students, and the formation of their own learning trajectory. It is proved that the use of updated methods of educational activities proposed by Ukrainian scientists will help in the formation of a culture of life-creative personality of future teachers of music art in the context of spirituality.

Keywords. culture of life-creativity, spirituality, personality, music teacher, axiological instruction, higher education institutions.

Вступ. Постнекласичні ідеї в системі музично-педагогічної освіти початку ХХІ століття детермінують пошук джерел формування духовного потенціалу майбутніх фахівців музичного мистецтва. Одним з них є культура життєтворчості особистості.

Аналіз досліджень і публікацій. Вивчення культури життєтворчості особистості перебуває на перетині наук — філософії, психології, соціології та педагогіки. Питання життєдіяльності та життєтворчості особистості в особливих умовах є предметом дослідження авторів колективної монографії за науковою редак-

цією М. М. Козяра¹. Привертають увагу порушені вченими питання: розвиток творчої особистості; психологічний супровід підготовки фахівців до діяльності в особливих умовах; вікові кризи як особливі умови життєдіяльності та життєтворчості особистості; навчання людини упродовж життя та психологічні умови формування професійної компетентності як запоруки наступної життєтворчості особистості у її професійній діяльності. Актуальність цього дослідження зростає в сучасних умовах російсько-української війни, кризових ситуаціях зумовлених нею.

У монографії Наталії Богданової розглядаються поняття «культури життєтворчості особистості», структура цього конструкту, світоглядні підвалини та ціннісно-орієнтаційний контекст життєтворчості особистості, основні чинники формування культури життєтворчості особистості тощо².

Духовність особистості в системі мистецької освіти на прикладі наукової школи доктора педагогічних наук, професора, завідувача кафедри теорії та методики музичного мистецтва Інституту мистецтв Київського університету імені Бориса Грінченка Ольги Миколаївни Олексюк обґрунтована у збірнику наукових праць вихованців цієї школи³. Саме така наукова школа як багатоглибке об'єднання забезпечує поряд з отриманням нових знань відтворення наукової концепції їхнього духовного лідера в наступних поколіннях учених, є добрим прикладом для наслідування.

Мета дослідження — розглянути стратегії формування культури життєтворчості особистості майбутніх вчителів музичного мистецтва. Для досягнення цієї мети необхідно вирішити такі *завдання*: проаналізувати теоретичні засади життєтворчості в

¹ Життєдіяльність та життєтворчість особистості в особливих умовах: колективна монографія / упорядники: О. А. Кривопишина, Н. О. Терентьєва; за наук. ред. М. М. Козяра. Львів: СПОЛОМ, 2018. 527 с.

² Богданова Н. Культура життєтворчості особистості. Філософсько-світоглядний аналіз. Київ: НПУ ім. М. Драгоманова, 2011. 302 с.

³ Духовність особистості в системі мистецької освіти: зб. пр. наук. шк. д-ра пед. наук, проф. О. М. Олексюк. Київ: Київський університет ім. Б. Грінченка, 2015. 192 с.

проекції філософії, психології, соціології та педагогіки; на цій основі запропонувати вектори формування культури життєтворчості особистості майбутніх вчителів музичного мистецтва.

Методологія дослідження ґрунтується на міждисциплінарному підході, оскільки поняття «культура життєтворчості особистості» проаналізоване на перетині наук — філософії, психології, соціології та педагогіки. При цьому використано метод критичного аналізу наукової літератури.

Виклад основного матеріалу дослідження

1. Теоретичні засади життєтворчості

Н. Богданова визначає культуру життєтворчості особистості як «...процес її самореалізації і самоутвердження на основі гуманістичного ідеалу й у відповідності з культурними завоюваннями людства»¹. На думку вченої, структуру життєтворчості складають: «1) формування власної проекції особистості у майбутньому; 2) усвідомлення особистістю співвідношення цієї проекції з суспільним ідеалом і культурою, формування самосвідомості особистості; 3) становлення на цій основі таких елементів структури, як світогляд і система ціннісних орієнтацій; 4) діяльність (самотворчість) особистості; 5) самооцінка особистості»². Вчена, здійснюючи цілісний філософський аналіз проблеми життєтворчості, дискурсивно осмислює такі аспекти, як «...роль освіти в стратегії формування культури життєтворчості особистості; системно-цільове (стратегічне) планування культури життєтворчості особистості; провідні технології формування та реалізації культури життєтворчості особистості; проблема якості, успішності та ефективності культури життєтворчості особистості; проблема вимірювання тощо»³.

О. Кривопишина, розглядаючи психологічні особливості розвитку творчої особистості в особливих умовах життєдіяльності,

¹ Богданова Н. Культура життєтворчості особистості. Філософсько-світоглядний аналіз. С. 43.

² Там само. С. 43.

³ Там само. С. 8.

представляє авторську психофрактальну модель її розвитку. Авторкою «...емпірично доведено, що процес взаємодії творчої особистості з навколишнім “часо-простором” відбувається за фрамою S: у першому — пасивному — періоді первісної атракції формування творчої особистості на тлі визрівання певних мозкових структур (вертикальних, горизонтальних, латеральних) відбуваються різні впливи на неї фуркаційних чинників (феномен “травми” — феномен “зустрічі”) формується своєрідна “психофрактальна матриця” майбутнього творця. Власна психофрактальна матриця під час завершального етапу (період кризи 17–18 років) — вторинна атракція — становлення й остаточного визрівання всіх мозкових структур (опукла частина фрами S) вимагає нового втілення — у творчої особистості виникає свого роду “відповідь” на зовнішні впливи — бажання створити власний віртуальний простір самостійної оригінальної творчості»¹.

Н. Артюхіна, досліджуючи базові складові життєтворчості особистості (особливості її життєстійкості, психологічне благополуччя, психологічні межі та суверенність психологічного простору у юнацькому віці), пропонує модель взаємозв'язку між ними²:

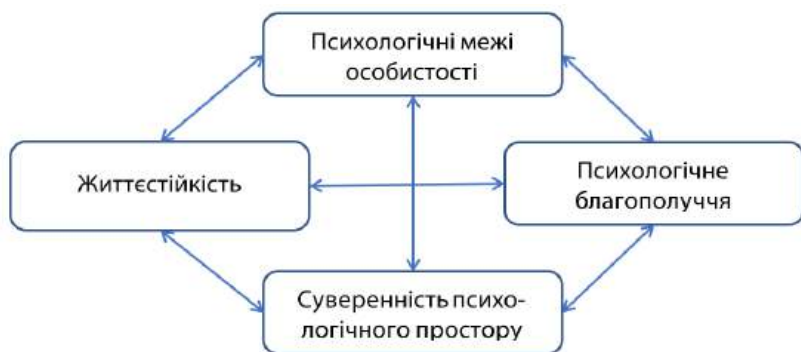


Рисунок 1. Модель взаємозв'язку між базовими складовими життєтворчості особистості.

¹ Життєдіяльність та життєтворчість особистості в особливих умовах: колективна монографія. С. 5.

² Артюхіна Н. В. Базові складові життєтворчості особистості. *Теорія і практика сучасної психології*. 2019. № 2. Т. 1. С. 11.

Життєстійкість авторка представляє «...як систему упевненостей про себе, про світ, про свої стосунки зі світом. Тобто життєстійкість як психологічна характеристика може стати основою для формування суверенності психологічного простору людини, для відстоювання нею своїх власних територіальних меж та успішного перероблювання (асиміляції) або нівелювання негативних зовнішніх впливів, що є дуже важливим для процесу життєтворчості. Саме життєстійкість дозволяє людині виносити тривогу, невідомість та незмінність у випадку екзистенційного вибору»¹.

Суверенність психологічного простору та життєстійкість уможливляють конгруентну внутрішню свободу, згоду із собою, самостійність вибору особистості й відповідальність за нього. Формування цих якостей особливо актуалізується в умовах війни та інших загроз.

Оскільки особистість задовольняє власні потреби в соціальному просторі, то «...вона має балансувати між задоволенням власних потреб і потребами суспільства; вона повинна підтримувати рівновагу між внутрішніми механізмами функціонування та умовами соціально-психологічного простору. Отже, з одного боку є необхідним включення людини в життя соціуму, актуалізація її певних соціальних компетенцій і спрямованість на соціальні норми, а з іншого боку для життя людини також необхідна орієнтація на власні інтереси, особистісне зростання»².

Допомогти молодій людині у цьому балансуванні можуть викладачі закладів вищої освіти (ЗВО), які, зберігаючи суверенність психологічного простору й психологічні межі особистості, делікатно можуть сприяти молодим людям впоратися зі стресовими ситуаціями та випробуваннями, використовуючи арт-терапевтичні вправи.

Саме в третьому завершальному періоді свого формування творча особистість перебуває на навчанні у закладі вищої освіти. Від тих умов, які будуть створені в ньому для цього розвитку,

¹ Там само. С. 11.

² Там само. С. 12.

значною мірою залежить рівень сформованості культури життєтворчості особистості і її духовний потенціал загалом.

Т. Пляченко досліджує аксіологічні основи музичного мистецтва як засобу виховання, визначає сутність цінностей, характеризує значення освітніх і духовних цінностей у професійній діяльності вчителя, розкриває зміст аксіологічної складової компетентнісної моделі вчителя музичного мистецтва¹.

У колективній монографії українських і литовських учених обґрунтовано горизонт духовності виховання як феномен реальності і фактор розвитку педагогічного процесу в контексті сучасної парадигми освіти². Це дослідження поглиблює наукове розуміння сутності, умов і механізмів становлення особистості суб'єктом духовності середовища, збагачує загальну теорію виховання, відкриває можливості для пошуків нових способів демократизації суспільства.

Розглядаючи **духовність** як центральний компонент виховання людини, І. Бех пропонує компонентну технологію сходження зростаючої особистості до духовних цінностей³, М. Кириченко концептуалізує мережеву онлайнову культуру особистості в дискурсивному просторі віртуальної реальності⁴.

¹ Пляченко Т. М. Аксіологічна настанова як складова компетентнісної моделі вчителя музичного мистецтва. *Духовність особистості в системі мистецької освіти*: зб. пр. наук. шк. д-ра пед. наук, проф. О. М. Олексюк. Київ: Київський університет ім. Б. Грінченка, 2015. С. 17–26.

² Горизонт духовності виховання: колективна монографія / уклали й підготували Йонас Кевішас та Олена М. Отич. Вільнюс: Žuvėdra, 2019. 584 с.

³ Бех І. Компонентна технологія сходження зростаючої особистості до духовних цінностей. *Горизонт духовності виховання*: колективна монографія / уклали й підготували Йонас Кевішас та Олена М. Отич. Вільнюс: Žuvėdra, 2019. С. 39–54.

⁴ Кириченко М. О. Концептуалізація мережевої онлайнової культури особистості в дискурсивному просторі віртуальної реальності. *Горизонт духовності виховання*: колективна монографія / уклали й підготували Йонас Кевішас та Олена М. Отич. Вільнюс: Žuvėdra, 2019. С. 64–73.

У концептуальній моделі І. Беха визначено компоненти та цілі етапів сходження особистості до духовних цінностей: когнітивний (пізнавальний) компонент — усвідомлення вихованцем змісту й сенсу певної духовної цінності; емоційно-ціннісний компонент — осмислення емоції бажання та її об'єднання з конкретною духовною цінністю; компонент довільного імпульсу — підкріплення емоційно-збагаченого змісту цінності вольовим зусиллям; поведінково-практичний компонент — перетворення вихованця на суб'єкта духовного вчинку; самоціннісний компонент — вихованець як суб'єкт самоцінності (самосхвалення, самоповага, самокаяття).

Реалізація запропонованої компонентно-процесуальної технології (моделі) І. Беха передбачає свідоме привласнення вихованцем певної духовної цінності.

О. Олексюк здійснює теоретичний аналіз феномену музичної виразності як трансцендентної умови духовного виховання людини у сфері музичного мистецтва та розробляє методику розвитку духовного потенціалу особистості з її наступним впровадженням в освітній процес вищої школи, ґрунтуючись на принципі фрактальної гармонії¹.

Важливою проблемою сучасності постає становлення онлайнової культури особистості в інформаційному просторі. М. Кириченко з тривогою наголошує: «...особистість сьогодні формується в штучному віртуальному світі, який створює її нецілісний і розірваний образ. У зв'язку з цим девальвується гуманістичний потенціал сучасної культури»². Тому, в контексті віртуального простору «...особистість має вибірково ставитися до інформації, ранжувати її, не брати на віру, формувати ціннісно-сміслові ідеали, які сприятимуть набуттю особистістю цілісності, а не ро-

¹ Олексюк О. М. Музична виразність як трансцендентна умова духовного виховання людини. *Горизонт духовності виховання: колективна монографія* / уклали й підготували Йонас Кевішас та Олена М. Отич. Вільнюс: Žuvėdra, 2019. С. 143–154.

² Кириченко М. О. Концептуалізація мережевої онлайнової культури особистості в дискурсивному просторі віртуальної реальності. С. 64.

зірваності»¹. Виходячи з цієї позиції, викладачі ЗВО в рамках навчальних дисциплін, які вони викладають, мають допомогти студентам у ранжуванні інформації та її оцінюванні.

Проаналізувавши різні стратегії формування успішної життєтворчості особистості, О. Даценко приходить до висновку: «Науковці не дають конкретної відповіді на це питання, зазначаючи про те, що результати життєдіяльності виявляють свою значущість у відповідності до особистісних прагнень, потреб, уявлень про успішне існування в умовах що склалися. Якщо, наприклад, людина орієнтована на споживання, то для неї успішними будуть рецептивні стратегії, якщо в пріоритеті духовність, творчість та саморозвиток то, зазвичай вектор життєтворчих дій буде спрямований на розкриття креативного потенціалу, пізнавальних можливостей, вольового ресурсу, соціального досвіду та духовного багатства людини»².

Підсумовуючи теоретичні засади формування культури життєтворчості особистості встановлено, що це поняття, перебуваючи в орбіті різних наук, потребує подальших досліджень у більш точному визначенні. Ґрунтуючись на досягнутому, привертаємо увагу до практичної реалізації формування цього конструкту.

2. Вектори формування культури життєтворчості особистості майбутніх вчителів музичного мистецтва

Період навчання у ЗВО є важливим етапом формування життєтворчості особистості, оскільки в цей час відбувається свідомо особистісна самореалізація, професійне самовизначення і самоствердження молодोї людини. «В різноманітті студентської діяльності (навчальної, наукової, виховної, творчої, спортивної тощо) формується багатогранна доросла, самодостатня особистість, активний суб'єкт соціокультурної життєтворчості, людина зі стійким набором когнітивних, етичних і естетичних переконань»³.

¹ Там само. С. 64.

² Даценко О. А. Технології життєтворчості особистості. *Актуальні проблеми психології в закладах освіти*. 2018. № 8. С. 6–14.

³ Богданова Н. Культура життєтворчості особистості. Філософсько-світоглядний аналіз. С. 154.

І. Мачуліна наголошує: «Випускник вузу в ХХІ столітті повинен бути перш за все суб'єктом сучасної культури, носієм високої моральності і соціальної активності. Конформізм, пасивність фахівців з вищою освітою повинні залишитися в минулому. Тільки на фоні залучення до сучасної культури повинні формуватися необхідні для успішної діяльності випускника професійні якості, оскільки фахівець без високих етичних якостей, без усвідомлення загальнолюдських і культурних цінностей може бути соціально небезпечним»¹.

Таким чином, у ЗВО молода людина не тільки набуває професійні знання, уміння та навички, але й відбувається формування «...інтелігентних здатностей особистості, які у будь-якій сфері наукової чи прикладної діяльності проявляються насамперед в готовності до творчості, перетворення з метою вдосконалення, гуманізації тієї чи іншої сфери людської діяльності. Тобто, результатом вищої освіти є не просто отримання професійних здібностей, а становлення професійно-діяльних основ культури життєтворчості особистості, які проявляються у готовності і здатності до інноваційної діяльності, до удосконалення технологій виробництва, до світоглядно-ціннісної гуманізації будь-якої сфери соціального функціонування»².

Якщо розглядати людське життя в еволюційно-історичному вимірі, то навчання у ЗВО є порівняно невеликим періодом за часовими мірками. Однак, якщо проектувати його на все подальше життя особистості, то він надзвичайно важливий.

О. Олексюк пропонує *поетапну методику розвитку духовного потенціалу особистості* у вищій школі, яка ґрунтується на принципі фрактальної гармонії — цілісного розвитку людини: духовного (емоційного, естетичного, інтелектуального) і фізичного як системи, де кожен елемент знаходиться у взаємозв'язку

¹ Мачуліна І. І. Вища освіта як чинник формування культури особистості. *Методологія, теорія та практика соціологічного аналізу сучасного суспільства*: зб. наук. пр. Харків: Видавничий центр Харківського національного університету ім. В. Каразіна, 2005. С. 610.

² Богданова Н. Культура життєтворчості особистості. Філософсько-світоглядний аналіз. С. 154.

і взаємозалежності один з одним¹. Для її реалізації пропонуються такі методи: *метод музичного руху*, сутність котрого «...полягає в організації цілісного сприйняття музики, цілісного руху та формування здатності до творчого створення музично-рухового образу (виразної форми руху, яка втілює музичний зміст); *оволодіння технікою тілесно-м'язової релаксації*, «...яка допомагає активізувати підсвідомість, "розчути" інтуїтивні відповіді, водночас досягти психологічної і тілесної розкнутості, підвищити функціональну активність всіх органів чуття тощо»; методи *дивінаційної техніки*, в яких «...переважають безсвідомі дії, які засновані на внутрішньому стимулюванні, відсутності аналізу ситуації, неусвідомленості можливих наслідків»; *заняття-есе* — написання невеликих музичних нарисів після прослуховування музичних творів; *метод синектики* — для оволодіння поняттями «синестезія» та «ідентифікація»².

Т. Пляченко вибудовує компетентнісну модель учителя музичного мистецтва, яка передбачає «...комплекс фахових компетентностей ідеального фахівця, який складають фахово необхідні особистісні якості, професійно-педагогічна компетентність і функціональна спроможність»³.

Аксіологічну настанову вчителя музичного мистецтва авторка вбачає в:

«— позитивному ставленні до професійної діяльності та зацікавленості в її здійсненні (усвідомлення соціальної значущості роботи вчителя музичного мистецтва; можливість реалізувати свої організаторські, педагогічні й музичні здібності; реалізація власного творчого потенціалу в педагогічній і концертно-вико-

¹ Олексюк О. М. Музична виразність як трансцендентна умова духовного виховання людини. С. 149.

² Там само. С. 149–153.

³ Пляченко Т. М. Аксіологічна настанова як складова компетентнісної моделі вчителя музичного мистецтва. *Духовність особистості в системі мистецької освіти*: зб. пр. наук. шк. д-ра пед. наук, проф. О. М. Олексюк. Київ: Київський університет ім. Б. Грінченка, 2015. С. 25.

навській діяльності; актуалізація набутих за час навчання знань, умінь і навичок);

— усвідомленні естетичної цінності та виховних функцій музичного мистецтва (формування ціннісних орієнтацій учнів на високохудожніх зразках вітчизняної і зарубіжної музики; дотримання принципів поліфункціональності, різножанровості, доступності, педагогічної доцільності у формуванні навчального репертуару; розширення художньо-естетичного досвіду учнів);

— орієнтації у професійній діяльності на ідеальну модель (освітньо-кваліфікаційну характеристику) вчителя музичного мистецтва та досвід роботи кращих музичних педагогів, музикантів-виконавців, керівників музичних колективів;

— формуванні власного професійного ідеалу та вихованні в собі фахово необхідних якостей відповідно до створеного ідеалу (саморозвиток і самовдосконалення);

— єдності інтелектуальної, естетичної і духовної сфер діяльності (спрямування своєї дослідницької та музично-творчої діяльності на розвиток власного духовного потенціалу; спрямування практичної педагогічної і музично-виконавської діяльності на формування в учнів толерантності, духовності, естетичного смаку та ціннісних орієнтацій у сфері музичного мистецтва; стимулювання творчої самореалізації учнів в активній музично-виконавській діяльності);

— сформованості загальної культури (мовлення, поведінки, одягу; спілкування в педагогічному і творчому колективах; сценічна культура та творчий імідж тощо);

— бажанні та готовності формувати означені якості у своїх вихованців засобами музичного мистецтва»¹.

Формування ціннісних орієнтацій студентів на високохудожніх зразках вітчизняної і зарубіжної музики відбувається у **творчих мистецьких колективах** (хорових, вокальних, інструментальних), які працюють у всіх вищих навчальних закладах під керівництвом відомих митців. Так, окрасою Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного універси-

¹ Там само. С. 25–26.

тету імені Василя Стефаника є навчально-академічний студентський мішаний хор (заснований у 1968 р., керівники — В. Їжак, О. Ничай¹, Ж. Зваричук), вокальний ансамбль «Росинка» (заснований у 1967 р., студенткою Х. Михайлюк — нині професор, заслужений діяч мистецтв України)², оркестр народних інструментів (керівники — народний артист України, професор П. Терпелюк, доцент, кандидат мистецтвознавства Ю. Гулянич), симфонічний оркестр (керівник — народний артист України Р. Дорожівський), ансамбль бандуристів і квартет бандуристок «Гердан» (керівник — доктор мистецтвознавства, професор В. Дутчак), дует акордеоністів «Концертіно» (у складі — професор, доктор мистецтвознавства М. Черепанин, доцент, кандидат мистецтвознавства М. Булда) та інші³. Участь у таких мистецьких колективах стимулює студентів до творчості.

Ще одним із факторів формування культури життєтворчості особистості майбутніх вчителів музичного мистецтва є **участь у міжнародних та всеукраїнських мистецьких конкурсах і фестивалях**. Так, від 2007-го року Навчально-науковий інститут мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника проводить Всеукраїнський конкурс молодих вокалістів імені Іри Маланюк, до участі в якому запрошуються студенти

¹ «Окрилена хоровою піснею». Ольга Ничай: диригент, педагог, музично-громадський діяч (до 80-річчя від дня народження Заслуженого працівника культури України, професора Ольги Ничай та 20-річчя заснування Навчально-наукового інституту мистецтв): науково-популярні нариси / за редакцією Г. Карась, Л. Романюк. Івано-Франківськ: Фоліант, 2021. 442 с.: фото.

² «Творче життя — як крапля роси» (до 80-річчя від дня народження заслуженої діячки мистецтв України, професорки Христини Михайлюк та 55-річчя створення народного вокального ансамблю «Росинка»): науково-популярні нариси / за редакцією Г. Карась; автори-упорядники Г. Карась, М. Ортинська, О. Черсак, О. Молодій. Івано-Франківськ, 2022. 491 с.

³ Навчально-науковий інститут мистецтв Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника (2001–2021 рр.): довідково-презентаційне видання під заг. ред. А. В. Грицана. Івано-Франківськ: Фоліант, 2021. 368 с.

ЗВО. Переможці цього конкурсу сьогодні плідно працюють на оперних та філармонійних сценах України, Польщі, США. Кафедра методики музичного виховання та диригування цього навчального закладу проводила Всеукраїнський студентський конкурс диригентів.

На базі Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка проводяться фестивалі хорової музики, на базі Мелітопольського державного педагогічного університету — Всеукраїнський фестиваль слов'янської фортепіанної музики, на базі Тернопільського державного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка — Міжнародний музичний фестиваль «Срібні струни» та багато інших.

Для того, щоб у студентів була мотивація вчитися, щоб процес навчання був для них цікавим і корисним, важливо змінити систему навчання, яка враховувала би їхні нахили, здібності, можливості.

Самостійна навчальна діяльність, на яку в навчальному плані відводиться значна кількість годин, має бути вдало скоординована і цілеспрямована. Важливо виховувати у студентів прагнення і вміння до самовиховання і самовдосконалення, адже саме ці якості допомогатимуть у майбутній практичній діяльності фахівця. Разом з тим, викладачі мають здійснювати контроль за самостійною роботою студентів впродовж усього періоду навчання. В. Черкасов підкреслює: «Зміст самостійної роботи студентів з фахових дисциплін визначався робочою навчальною програмою, методичними матеріалами, завданнями та вказівками викладачів. Самостійна робота забезпечувалася системою навчально-методичних засобів, а саме: підручниками, навчально-методичними посібниками, репертуарними збірниками, хрестоматіями, практикумами тощо. Викладачі фахових кафедр розробляли методичні матеріали для самостійної роботи, в яких передбачалося проведення самоконтролю з боку студентів»¹.

¹ Черкасов В. Ф. Музично-педагогічна освіта України на межі двох тисячоліть (1991–2010 рр.): навчальний посібник. Кіровоград: Імекс-ЛТД, 2011. С. 205.

Високий рівень свободи в навчально-виховному процесі зумовляє вибір студентом **власної траєкторії навчання**, тобто вибір освітніх програм, курсів, викладача. «Освітня програма не має стримувати розвиток особистості, обмежувати її право на успіх, пред'являти нереальні вимоги, прирікаючи на постійні невдачі. Атмосфера свободи науки характеризується тим, що студенти вільно обговорюють проблеми, не бояться робити помилки, співпрацюють у навчанні, бачать у викладачеві джерело досвіду, знань, старшого члена групи»¹.

Модернізація змісту музично-педагогічної освіти відбувається в Україні з початку XXI століття. Ці аспекти розкриває В. Черкасов, наголошуючи на оновленні навчальних програм, їх міждисциплінарності, введенні раніше забороненого контенту². Автор наводить приклади нових форм роботи. Так, в Мелітопольському державному педагогічному університеті введено художньо-виконавський аналіз творів великої форми, поліфонії, розгорнутої п'єси та п'єси зі слухання музики в школі. На заняттях з методики музичного виховання на мистецькому факультеті Криворізького державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка «...практикувалося створення кожним студентом власного альбому з народними та дитячими піснями, що давало можливість студентам звертатися до наукових джерел та довідкової літератури, фольклорних пісенних збірників і хрестоматій»³. У Тернопільському державному педагогічному університеті імені Володимира Гнатюка впроваджено інтерактивні програми з усіх дисциплін на кафедрі інструментальної музики, «...створено комплекси навчально-методичного забезпечення самостійної роботи студентів»⁴. При цьому викладачі вивчали

¹ Іванова С. О. Особистісно орієнтована освіта як чинник формування особистості майбутнього фахівця у вищому навчальному закладі. *Вісник Черкаського університету. Серія: Педагогічні науки*. Вип. 148. Черкаси, 2009. С. 48.

² Черкасов В. Ф. Музично-педагогічна освіта України на межі двох тисячоліть (1991–2010 рр.): навчальний посібник. Кіровоград: Імекс-ЛТД, 2011. С. 202–217.

³ Там само. С. 204.

⁴ Там само. С. 204.

регіональний фольклор, узагальнювали досвід учителів-новаторів із запровадження концепції мистецької освіти й авторських програм.

Однією з нових форм роботи є проведення **майстер-класів** із спеціальних дисциплін. Так, у лютому 2022 року майстер-класи з постановки голосу проводились на кафедрі методики музичного виховання та диригування Навчально-наукового інституту мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника. Педагоги — оперні співаки Ірина Житинська та Станіслав Куфлюк, які є солістами провідних оперних театрів Республіки Польща, щедро ділилися своїм безцінним досвідом, набутим на кращих сценах Європи та світу¹.

О. Олексюк пропонує використовувати **метафоризацію** у педагогічному дискурсі ЗВО, яка дає змогу: «...активізувати творчі здібності суб'єктів взаємодії, долаючи існуючі стереотипи, які, можливо, уже сформувались при невдалих спробах вирішити проблему на практиці; переключити увагу учасників педагогічної взаємодії з бачення перепон до бачення можливостей»². Вчена наводить приклад упровадження метафоризації в освітній процес Київського університету імені Бориса Грінченка — проведення сторітелінгу під назвою «Ми вдвох однією журились журбою, і щастям раділи одним»³.

В. Черкасов резюмує з цього приводу: «...використання нових форм роботи та запровадження інноваційних педагогічних технологій при вивченні фахових дисциплін сприяло формуванню творчої особистості сучасного вчителя музики, спроможного вирішувати актуальні питання теорії і практики мистецької освіти»⁴.

¹ Свято оперної музики. URL: <https://kmvd.pnu.edu.ua/2022/02/16/>

² Олексюк О. М. Метафоризація духовного розвитку особистості у вищій мистецькій освіті. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*: зб. наук. пр. / Гол. редактор Г. П. Шевченко. Вип. 2 (101), Ч. 1. Сєверодонецьк: Вид-во СНУ ім. В. Даля, 2021. С. 129.

³ Там само. С. 132.

⁴ Черкасов В. Ф. Музично-педагогічна освіта України на межі двох тисячоліть (1991–2010 рр.). С. 205.

Діяльність навчальних закладів України в умовах війни зобов'язує вжити низку заходів для модернізації освіти: провести інноваційні зміни технологій навчального процесу, зокрема застосування дистанційних систем навчання, підвищення ролі самостійної роботи, створення індивідуальних програм тощо; зміцнити матеріально-фінансову базу освіти. При цьому, «...обґрунтовується педагогічна доцільність використання у процесі формування комунікативної культури майбутніх фахівців сфери “людина — людина” особистісно орієнтованих технологій, організації педагогічної взаємодії за допомогою інформаційно-комунікаційних технологій, технологій колективної розумової діяльності та проектного навчання, вдосконалення професійно важливих комунікативних якостей студентів, що забезпечують технології контекстного навчання та формування комунікативної культури»¹.

Система **дистанційного навчання** в Прикарпатському національному університеті імені Василя Стефаника розпочала діяти ще до пандемії коронавірусу і початку повномасштабного вторгнення російського ворога. Далекоглядність ректорату закладу і праця викладачів забезпечила доступність всіх студентів до навчальних дисциплін, оптимальної комунікації з викладачами. Питання якості викладання дисциплін в університеті перебуває в полі зору ректорату і з цією метою на сайті навчально-наукового центру дистанційного навчання та моніторингу освітньої діяльності періодично проводяться анонімні опитування студентів².

Реалії російсько-української війни спонукали викладачів кафедри методики музичного виховання та диригування Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника розробити у 2024 році *нову освітню програму* «Теорія і методика мистецької освіти та арт-реабілітаційні практики» для ба-

¹ Життєдіяльність та життєтворчість особистості в особливих умовах: колективна монографія. С. 418.

² Навчально-науковий центр дистанційного навчання та моніторингу освітньої діяльності Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника. URL: <https://cee.pnu.edu.ua/>

калаврів спеціальності 014 Середня освіта 014.13 Музичне мистецтво, за якою навчатимуться цьогорічні вступники.

За підтримки програми транскордонного співробітництва «Польща — Україна 2014–2020» викладачами цієї кафедри впродовж двох років (01.01.2020 — 31.12.2021) було реалізовано проєкт «*TouchingThePast*»¹. Його метою було продемонструвати людям з вадами зору, у т. ч. музикантам, в Люблині (Польща) та Івано-Франківську (Україна) можливості пізнання об'єктів та тактильної графіки, так, щоб вони могли також поділитися цим досвідом з іншими незрячими та слабозорими людьми. Проєкт дозволив людям з вадами зору в обох містах брати активнішу участь у культурному житті. Тепер вони змогли відвідувати музеї та мати доступ до творів мистецтва. Більше того, проєкт надав можливість розпочати довгострокову співпрацю між культурними закладами регіону у рамках проведення спільних заходів, обмінів, що підвищило обізнаність про ті виклики, з якими стикаються люди з особливими потребами по обидва боки українсько-польського кордону.

Висновки. Сьогодні нагальною є цілеспрямована діяльність керівників та професорсько-викладацького складу ЗВО щодо формування у студентів професійних, морально-психологічних, особистісних якостей, їх мобілізації на успішне виконання освітньо-виховних завдань. Усі структури ЗВО мають сприяти прагненню студентів «...до творчості і самоствердження, надавати всі можливі засоби для самореалізації студента, при цьому піднімати на необхідний рівень його професійну підготовку, підвищувати його конкурентоспроможність на ринку праці, адже забезпеченість працею за бажаною професією є одним з головних особистісних показників вдалої життєтворчої діяльності»².

Доведено, що використання запропонованих українськими вченими оновлених методик навчально-виховної діяльності до-

¹ Невидима спадщина: обмін та впровадження передового досвіду щодо доступності культурних надбань для людей з порушенням зору. URL: <https://www.pbu2020.eu/ua/projects2020/425>

² Богданова Н. Культура життєтворчості особистості. Філософсько-світоглядний аналіз. С. 155.

поможе у формуванні культури життєтворчості особистості майбутніх вчителів музичного мистецтва в контексті духовності.

Література

1. Артюхіна Н. В. Базові складові життєтворчості особистості. *Теорія і практика сучасної психології*. 2019. № 2. Т. 1. С. 10–16.
2. Бех І. Компонентна технологія сходження зростаючої особистості до духовних цінностей. *Горизонт духовності виховання: колективна монографія* / уклали й підготували Йонас Кевішас та Олена М. Отич. Вільнюс: Žuvėdra, 2019. С. 39–54.
3. Богданова Н. Культура життєтворчості особистості. Філософсько-світоглядний аналіз. Київ: НПУ ім. М. Драгоманова, 2011. 302 с.
4. Горизонт духовності виховання: колективна монографія / уклали й підготували Йонас Кевішас та Олена М. Отич. Вільнюс: Žuvėdra, 2019. 584 с.
5. Даценко О. А. Технології життєтворчості особистості. *Актуальні проблеми психології в закладах освіти*. 2018. № 8. С. 6–14.
6. Духовність особистості в системі мистецької освіти: зб. пр. наук. шк. д-ра пед. наук, проф. О. М. Олексюк. Київ: Київський університет ім. Б. Грінченка, 2015. 192 с.
7. Життєдіяльність та життєтворчість особистості в особливих умовах: колективна монографія / упорядники: О. А. Кривопишина, Н. О. Терентьєва; за наук. ред. М. М. Козяра. Львів: СПОЛОМ, 2018. 527 с.
8. Іванова С. О. Особистісно орієнтована освіта як чинник формування особистості майбутнього фахівця у вищому навчальному закладі. *Вісник Черкаського університету. Серія: Педагогічні науки*. Вип. 148. Черкаси, 2009. С. 47–50.
9. Кириченко М. О. Концептуалізація мережевої онлайн-культури особистості в дискурсивному просторі віртуальної реальності. *Горизонт духовності виховання: колективна монографія* / уклали й підготували Йонас Кевішас та Олена М. Отич. Вільнюс: Žuvėdra, 2019. С. 64–73.
10. Мачуліна І. І. Вища освіта як чинник формування культури особистості. *Методологія, теорія та практика соціологічного аналізу сучасного суспільства*: зб. наук. пр. Харків: Видавничий центр Харківського національного університету ім. В. Каразіна, 2005. С. 610–614.
11. Навчально-науковий інститут мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника (2001–2021 рр.): до-

- відково-презентаційне видання під заг. ред. А. В. Грицана. Івано-Франківськ: Фоліант, 2021. 368 с.
12. Навчально-науковий центр дистанційного навчання та моніторингу освітньої діяльності Прикарпатського національного університету ім. В. Стефаника. URL: <https://cee.pnu.edu.ua/>
 13. Невидима спадщина: обмін та впровадження передового досвіду щодо доступності культурних надбань для людей з порушенням зору. URL: <https://www.pbu2020.eu/ua/projects2020/425>
 14. «Окрилена хоровою піснею». Ольга Ничай: диригент, педагог, музично-громадський діяч (до 80-річчя від дня народження Заслуженого працівника культури України, професора Ольги Ничай та 20-річчя заснування Навчально-наукового інституту мистецтв): науково-популярні нариси / за редакцією Г. Карась, Л. Романюк. Івано-Франківськ: Фоліант, 2021. 442 с.: фото.
 15. Олексюк О. М. Метафоризація духовного розвитку особистості у вищій мистецькій освіті. *Духовність особистості: методологія, теорія і практика*: зб. наук. пр. / Гол. редактор Г. П. Шевченко. Вип. 2 (101), Ч. 1. Сєверодонецьк: Вид-во СНУ ім. В. Даля, 2021. С. 127–136.
 16. Олексюк О. М. Музична виразність як трансцендентна умова духовного виховання людини. *Горизонт духовності виховання*: колективна монографія / уклали й підготували Йонас Кевішас та Олена М. Отич. Вільнюс: Žuvėdra, 2019. С. 143–154.
 17. Пляченко Т. М. Аксиологічна настанова як складова компетентнісної моделі вчителя музичного мистецтва. *Духовність особистості в системі мистецької освіти*: зб. пр. наук. шк. д-ра пед. наук, проф. О. М. Олексюк. Київ: Київський університет ім. Б. Грінченка, 2015. С. 17–26.
 18. Свято оперної музики. URL: <https://kmvd.pnu.edu.ua/2022/02/16/свято-оперної-музики/>
 19. «Творче життя — як крапля роси» (до 80-річчя від дня народження заслуженої діячки мистецтв України, професорки Христини Михайлюк та 55-річчя створення народного вокального ансамблю «Росинка»): науково-популярні нариси / за редакцією Г. Карась; автори-упорядники Г. Карась, М. Ортинська, О. Черсак, О. Молодій. Івано-Франківськ, 2022. 491 с.
 20. Черкасов В. Ф. Музично-педагогічна освіта України на межі двох тисячоліть (1991–2010 рр.): навчальний посібник. Кіровоград: Імекс-ЛТД, 2011. 380 с.

ЧАСТИНА II

**ФЕНОМЕНОЛОГІЯ
ТА ОНТОЛОГІЯ МУЗИКИ**

2.1. Феноменологія духовного потенціалу музичного мистецтва

Анотація. Висвітлено сутність і зміст феноменології духовного потенціалу музичного мистецтва, її програмні контексти та мотиви, становлення та розвитку. Розкриваються основні культурологічні постулати та принципи феноменологічної філософії, а також роль феноменологічного методу в розвитку сучасної мистецтвознавчої науки. Охарактеризовано тенденцію мистецтвознавства до інтердисциплінарності наукових досліджень, де наріжними постають питання: музична інтенція та її роль у музикознавчій думці, а також пізнання феноменології музичного смислу. Доведено осмислення логосу життя у філософії музичного мистецтва, що пов'язане з реаліями: людина — культура — мистецтво. Спираючись на концепцію художньо-чуттєвого досвіду Імануеля Канта, запропоновано розуміння феноменології як процесу пізнання, що у музичній творчості становить індивідуальний досвід композиторської діяльності та виконавської інтерпретації. Обґрунтовано сутнісну характеристику базових понять: феноменологія, музичний смисл та духовний потенціал музичного мистецтва. Охарактеризовано трансцендентні цінності в духовному потенціалі музичного мистецтва, а також емпіричний аспект феноменології духовного потенціалу музичного смислу. На засадах аксіологічного підходу виділено структуруювальні детермінанти сучасних форм музичного мистецтва з урахуванням напрямів і тенденцій розвитку цієї галузі в Україні початку XXI століття. Визначено духовний потенціал музичного

¹ Олексюк Ольга Миколаївна. Доктор педагогічних наук, професор, завідувач кафедри музикознавства та музичної освіти Київського столичного університету імені Бориса Грінченка.

мистецтва у феноменологічному аспекті як суб'єктивне інобуття в культурі, що переживається у процесі відтворення (виконання, слухання) музики і породжує екзистенційно-онтологічні сутності свідомості. На основі феноменологічного підходу окреслено зміст і сутнісну характеристику базових понять і доведено, що інтенціональна дійсність для суб'єкта пізнання важливіша ніж предметна. Підкреслено, що інтенціонально сприйнятий предмет у фокусі феноменології духовного потенціалу збігається з актами життя Свідомості, Духу, Духовності суб'єкта пізнання. Визначено поняття «узагальнення інтонації» та розкрито механізм осягнення музичного смислу естетичних категорій. Означено феноменологічний підхід, який спонукає до засвоєння домінант естетичної змістовності музичних творів і естетичного світовідчуття. Обґрунтовано, що музичні смисли визначають феноменологічну суть музичної свідомості, а музичне розуміння — розкриття конотативних зв'язків знаково-символічної природи музики і естетичних інтенцій індивідуальної свідомості.

Ключові слова: феноменологія, творча особистість, духовний потенціал, музичне мистецтво, трансцендентні цінності, музикознавча наука.

Olga OLEKSYUK

2.1. Phenomenology of the spiritual potential of musical art

Abstract. The essence and content of the phenomenology of the spiritual potential of musical art, its program contexts and motives, formation and development are highlighted. The main cultural postulates and principles of phenomenological philosophy are revealed, as well as the role of the phenomenological method in the development of modern art history. The tendency of art history towards interdisciplinarity of scientific research is characterized, where the key questions are: musical intention and its role in musicological thought, as well as knowledge of the phenomenology of musical meaning. The understanding of the logos of life in the philosophy of musical art is proven, which is connected with the realities: man — culture — art. Based on the Kantian concept of

artistic and sensory experience, an understanding of phenomenology as a process of cognition is proposed, which in musical creativity constitutes the individual experience of composer activity and performing interpretation. The essential characteristics of the basic concepts are substantiated: phenomenology, musical meaning and spiritual potential of musical art. The transcendental values in the spiritual potential of musical art are characterized, as well as the empirical aspect of the phenomenology of the spiritual potential of musical meaning. On the basis of the axiological approach, the structure-forming determinants of modern forms of musical art are highlighted, taking into account the directions and trends of the development of this field in Ukraine at the beginning of the 21st century. The spiritual potential of musical art is defined in the phenomenological aspect as a subjective otherness in culture, which is experienced in the process of reproducing (performing, listening) music and generates existential-ontological entities of consciousness. The content and essential characteristics of the basic concepts are outlined on the basis of the phenomenological approach and it is proven that intentional reality is more important for the subject of knowledge than objective reality. It is emphasized that the intentionally perceived object in the focus of the phenomenology of spiritual potential coincides with the acts of life of Consciousness, Spirit, Spirituality of the subject of cognition. The concept of "generalization of intonation" is defined and the mechanism of comprehension of the musical meaning of aesthetic categories is revealed. The phenomenological approach is defined, which encourages the assimilation of the dominants of the aesthetic content of musical works and aesthetic worldview. It is substantiated that musical meanings determine the phenomenological essence of musical consciousness, and musical understanding is the disclosure of connotative connections of the sign-symbolic nature of music and aesthetic intentions of individual consciousness.

Keywords: phenomenology, creative personality, spiritual potential, musical art, transcendent values, musicological science.

Вступ. Упродовж останніх десятиліть у вітчизняній науці спостерігається тенденція до інтердисциплінарності наукових

досліджень. Музикознавча сфера функціонує на межі різних наук, в основному гуманітарного профілю. Дедалі більшого значення для розв'язання музикознавчих проблем набуває феноменологія, яка дозволяє спрямувати увагу на пізнання музичного смислу. Ключовими постають питання: який він, духовний потенціал музичного мистецтва, яким є його місце у музикознавчій думці, чи можливо пізнати феноменологію музичного смислу?

Осмислення логосу життя у філософії музичного мистецтва пов'язане, передусім, з трьома реаліями: людина — культура — мистецтво. Його культуротворча функція є пріоритетною. Давати інформаційну підготовку — це не значить формувати особистість як суб'єкт культури. Рішення цієї проблеми в умовах духовної кризи суспільства є вельми актуальним. Критики та аналізу негативних сторін тут недостатньо, необхідно вносити реальні зміни і здійснити практичні кроки в галузі культурної в широкому сенсі і, конкретно, музичної індустрії. Відбувається формування підготовленої широкої слухацької аудиторії, здатної не тільки сприймати, розуміти інтелектуальне й духовне наповнення музичного мистецтва, а й професійної, представники якої перебувають в авангарді прогресивних мистецьких процесів, здатних виховувати людину як високодуховну особистість¹. У прогнозуванні культурних стратегій і побудові внутрішніх зв'язків між музичними смислами та їх оволодінням індивідуальною та суспільною свідомістю важливо спиратися на позитивну систему філософських координат, яка дозволить кожній людині створити власний світ Музичної Краси.

Аналіз досліджень і публікацій. Розгляд попередніх розвідок з окресленої проблематики уможлиблює визначення різноманітних підходів до обґрунтування феноменології духовного потенціалу музичного мистецтва. Ця проблема багато років перебуває у площині фахової уваги різних сфер наукового знання, а саме: філософсько-історичні основи духовного потенціалу як

¹ Олексюк О. М. Феноменологічний діалог/полілог у дослідницькому просторі мистецької освіти. В книзі: Олексюк О. М. Розвиток духовного потенціалу особистості у постнекласичній мистецькій освіті. Київ: Київський університет ім. Б. Грінченка, 2017. С. 131–143.

елемента пізнавальної і практичної діяльності; психологічні механізми розуміння та інтерпретації особистого досвіду; соціальний аспект духовного потенціалу мистецтва.

У центрі моральної проблематики знаходиться поняття «духовність» і «духовний потенціал» у представників Київської школи філософів (Є. К. Бистрицький, В. П. Козловський, В. А. Малахов, С. В. Пролєєв). Питання духовного потенціалу музичного мистецтва є пріоритетним для фахівців у галузі теорії та історії музичного мистецтва і виконавства, де висвітлено формування художньо-образного мислення в контексті виконавської діяльності, особливості підготовки до концертних виступів.

Духовний потенціал мистецтва як категорію ціннісної семантики музики розглядають О. Маркова, О. Самойленко, С. Шип та інші. Актуальні проблеми пізнання духовного потенціалу музичного мистецтва, структурної феноменології і типології форм художнього образу визначено у працях О. Опанасюка. Водночас дослідження проблеми розуміння духовного потенціалу музичного мистецтва свідчать про зв'язок цього феномену з пізнанням суб'єктивної смислової реальності¹.

Мета дослідження — обґрунтувати феноменологію духовного потенціалу музичного мистецтва як напрям осмислення естетичних категорій, спрямованих до формування творчої особистості.

Завдання дослідження визначені таким чином:

а) на основі феноменологічного підходу визначити зміст і сутнісну характеристику базових понять: феноменологія, музичне мистецтво, духовний потенціал;

б) визначити поняття «узагальнення інтонації», розкрити механізм осягнення музичного смислу естетичних категорій;

в) розкрити трансцендентні цінності в духовному потенціалі музичного мистецтва.

¹ Чепелєва Н. В., Пов'якель Н. І. Теоретичне обґрунтування моделі особистості практичного психолога. *Психологія: Збірник наукових праць*. Вип. 3. 1998. С. 35–41; Чепелєва Н. В. Особистий досвід суб'єкта у контексті психологічної герменевтики. *Людина. Суб'єкт. Вчинок: Філософсько-психологічні студії* / Заг. ред. В. О. Татенка. Київ: Либідь, 2006. С. 280–302.

Методологія дослідження. Пріоритетом постає мистецтвознавча методологія, що сформувала відповідний науковий інструментарій, тому характеризується теоретико-методологічним і категоріально-понятійним апаратом гуманітарного спрямування. Вона включає фундаментальні, загальнонаукові принципи, які є її основою: конкретно-наукові принципи й систему конкретних методів, що застосовуються для виконання конкретних завдань відповідного дослідження.

Виклад основного матеріалу дослідження

1. Сутнісна характеристика базових понять: феноменологія, музичний смисл, духовний потенціал

Феноменологія, пов'язана з екзистенціалізмом, творчістю видатних філософів М. Гайдеггера, Г. Гадамера, М. Шелера, Ж.-П. Сартра¹, стала одним з провідних напрямів філософії XX століття. Поняття «феноменологія» складається з двох понять — «феномен» і «логос», що мають грецьке походження. Розкриття змісту поняття «феномен» вимагає особливої уваги. Феномен — це те, що себе у самому собі показує, самопроявляється тощо. Феномен — це самодостатній і самооцінний твір мистецтва, що не вказує на щось приховане (на відміну від явища). Однак феномен не є на поверхні, бо твір мистецтва зрозумілий не всім. Отже, феноменологія — це вчення про свідомість, про її сутнісні структури (феномени). Феноменологія звертається до внутрішньої активності людської свідомості та самосвідомості. Її напов-

¹ Гайдеггер М. Гельдерлін та сутність поезії. Возняк Т. Тексти та переклади. Харків: Фоліо, 1998. С. 345–363; Gadamer H.-G. *Gesammelte Werke*. Bd. 1. *Hermeneutik I. Wahrheit und Methode*. Tübingen, 1990; Гадамер Г.-Г. Вірш і розмова. Есе. *Незалежний культурологічний журнал «І»*. Львів, 2002. 188 с.; Шелер М. Сутність моральної особистості / Переклад з німецької М. Култаєвої. *Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрями*. Хрестоматія. Київ: Ваклер, 1996. С. 9–30; Сартр Ж.-П. Буття і ніщо: нарис феноменологічної онтології / Переклад з французької Віталій Лях, Петро Тарашук. Київ: Основи, 2001. 855 с.

нює цілісний потік переживань, у яких сприймається світ, а також структура як логічна основа цих переживань¹.

З позиції феноменологічної методології ми розглядаємо проблему музичного смислу. Що взагалі є смисл? Смисл — цілісний вміст (зміст) суті явища, передусім, музичного. Смисл — це поняття прямо залежить від знань про предмет. Так, незнайома річ може здатися незрозумілою, якщо невідомо її призначення. І, навпаки, через незнання річ може наділятися помилковими корисними якостями і володіти, з цього погляду, значущим змістом. Смисл — це інформація про предмет; музичний смисл — це інформація, якою наповнено музичний твір.

Методологічний аналіз згідно з феноменологічними основами, потребує визнання того факту, що інтенціональна дійсність для суб'єкта пізнання важливіша ніж предметна. Інтенціонально сприйнятий предмет у фокусі феноменології збігається з актами життя Свідомості, Духу, Духовності суб'єкта пізнання. Феноменологія описує людське буття, акти людського життя, творчі акти свідомості, різний людський досвід.

Наголошуємо, що феноменологія є вченням про феномени. У баченні її засновника Е. Гусерля головним предметом феноменологічного дискурсу є проблема інтенцій свідомості². Свідомість для феноменолога — це динамічний потік переживань, або, як підкреслював Гусерль, «вічний гераклітовий потік життя». Музичні смисли в феноменологічному аспекті можуть бути визначені як суб'єктивне інобуття в культурі, що переживається в процесі слухання музики і породжує екзистенційно-онтологічні сутності свідомості. З позиції феноменологічної методології, смисл несе номінативну функцію, що виражається у формі означування, конституювання предмета (М. Гайдеггер)³. Смисл є ідеаційною структурою, яка володіє власним інформативно-експресивним змістом. Музичний смисл сприймається та засвоюється у

¹ Олексюк О. М. Феноменологічний діалог/полілог у дослідницькому просторі мистецької освіти. С. 131–143.

² Гусерль Е. Досвід і судження. Дослідження генеалогії логіки / Переклад з німецької В. Кебуладзе. Київ: ППС-2002, 2009. 356 с.

³ Гайдеггер М. Гельдерлін та сутність поезії. С. 345–363.

переживанні, яке включає особливі інтенції розуміння. Завдяки такому переживанню, яке є «ознакою смислу в бутті», можна стверджувати, що розуміння певною мірою створює — породжує — смисл: представляє його в музичній свідомості. Отже, музичні смисли визначають феноменологічну суть свідомості, а музичне розуміння — розкриття конотативних зв'язків знаково-символічної природи музики та естетичних інтенцій індивідуальної свідомості.

Музична культура є важливою складовою в загальній характеристиці духовного світу особистості, як і рівень музичного мислення кожної окремої людини. Будучи позбавленим вербальної мови, цей вид мистецтва слугує чи не універсальним інструментом вираження почуттів та емоцій, оскільки звукові та гармонічні комбінації є доступними та зрозумілими представникам різних етнолінгвістичних спільнот, для сприйняття та інтерналізації музичного продукту людині не потрібен перекладач (на відміну від літературного твору чи театральної постановки). Як звуковому мистецтву музиці притаманна абстрактна форма передачі понятійного змісту, що й породжує всезагальність музичних образів. Така властивість музичної мови є найбільш місткою та прийнятною формою вираження думок і емоцій людини в чуттєвій формі, що зумовлює найбільш сильний, глибинний і безпосередній вплив на внутрішній світ і психіку індивіда. Відповідно до цього музикант може і фактично відігравати одну з головних ролей у формуванні людського світогляду, є одним з важливих чинників у кристалізації світосприйняття та розуміння. Саме у зв'язку з цим це мистецьке поле є об'єктом уваги практично всіх мислителів, від античності до сучасної філософської світової та вітчизняної традиції.

Розглянемо можливість будь-якого розвитку особистості без культури і музичного мистецтва. Характер діяльності суб'єкта, як цілісної людини інтерпретуючої, істотно залежить від її внутрішнього і соціокультурного досвіду, знання, діяльності, що в свою чергу в значній мірі визнається освітою. У цьому випадку останнє, що приховує в собі два глибинні сенси відображення і зразка (Г. Гадамер), постає як форма життя (К. Ясперс), формоутворення людини (Платон) і найбільш повно виражено в Пайдеї

стародавніх греків, пов'язуючий освітні, виховні ідеї, культуру і мистецтво. Таким чином, феномен культури і мистецтва не вичерпується когнітивними й педагогічними складовими, але має глибинні герменевтичні смисли.

Якими особливостями і можливостями володіють культура і мистецтво, що дозволяє здійснювати соціалізацію людини і гуманізацію суспільства? Відповідь на це запитання може бути знайдена при розгляді ряду фундаментальних філософських проблем і не втрачає своєї значущості, перш за все, тлумачення природи культури Г. Гегеля на основі розуміння індивідуального «Я» як укоріненого у всезагальному. У культурі й соціумі здійснюються два зустрічні процеси, з яких складається культура і мистецтво: перший, за Гегелем, підйом індивіда до загального досвіду та знання; другий — суб'єктивізація загального досвіду та знання в унікально-одиничних формах «Я» і самосвідомості¹. Розгляд культури і мистецтва у цих двох ракурсах, де одночасно визнається «всезагальний» характер «Я» і самостійне значення «живої» індивідуальної суб'єктивності поза загальних форм, дає можливість виявити герменевтичні смисли культури і мистецтва.

Гегелеве розуміння культури і мистецтва як відчуження природного буття і підйому індивіда до всезагальності передбачає, передусім, відповідне розуміння самого індивіда як «Я» і в кінцевому випадку як суб'єкта культури. Суб'єктивність постає тут як визначеність загального, маючи на меті свободу, вона здатна розгорнути себе в культурі та історії, на основі «принципу духу і серця» розвинути «до ступеня предметності, правової, моральної, релігійної, а також наукової діяльності». За Г. Гегелем, суб'єктивність постає в її дієвій сутності, внутрішньої активності та процесуальності як «інтерсуб'єктивна» діяльність, що розгортає себе у культурі, мистецтві та історії. Суб'єктивність стає загальністю вищого рівня, конкретним буттям всезагального, індивідуалізацією його змісту. Одиничність «такою ж мірою є всезагальне, тому спокійно і безпосередньо зливається з наявними всеза-

¹ Гегель Г. В. Ф. Феноменологія духу / Переклад з німецької П. Тарашук; наук ред. пер. Ю. Кушаков. Київ: Основи, 2004. 548 с.

гальним, зі звичаями, звичаями...», а також із загальними, і спеціальними знаннями, традиціями, тобто культурою в цілому.

Сама суть культури полягає у перетворенні людини в духовну особистість. Однак підйом до всезагального не обмежується теоретичним утворенням на противагу практичному, йдеться про визначення людської розумності в цілому. На це особливу увагу звертав Г. Гадамер, для якого ідеї Г. Гегеля про культуру, викладені у «Філософській пропедевтиці», особливо значущі. Так, здійснюваний підйом в культурі до всезагального — це підйом над собою, над своєю природною сутністю в сфері духу, але в той же час світ, в який входить індивід, — це реальний світ, він утворюється культурою і, саме музичною мовою, як системою символів і смислів, а також повсякденністю, що спирається на звичаї, традиції, буденну свідомість в цілому. Це положення Гегеля з «Науки логіки»¹ прояснює трактування «Я» як всезагального, яке не тільки має принципове значення для розуміння його концепції культури, але і дозволяє подолати абсолютизацію абстрактного і всезагального у трактуванні суб'єкта пізнання, культури і мистецтва, врахувати герменевтичний досвід, який припускає культурно-історичні складові емпіричного суб'єкта².

Фундаментальний характер репрезентації як використання в пізнавальній діяльності посередників (знакових систем, моделей, будь-яких «когнітивних артефактів») зумовлений тим, що

¹ Павленко Ю. Гегель Георг Вільгельм Фрідріх. *Енциклопедія історії України*: у 10 томах. Т. 2. Київ: Наукова думка, 2004. С. 62–64.

² Якщо «Я» як суб'єкт освіти — «всезагальність, яка містить в собі все», то, перш за все, мова повинна йти про те, як освіта «піднімає на всезагальне» від природної сутності чуттєві форми пізнання, особливо сприйняття і засновані на ньому такі базові пізнавальні операції, як репрезентація та інтерпретація, які забезпечують не тільки зчитування, а й осмислення і розуміння реалій в контексті культури. Тут не може йти мова про механічне «культивування задатків», оскільки в процесі освіти як входження в культуру змінюється вся сфера чуттєвого пізнання індивіда в цілому, що і призводить до нового осмислення і розуміння дійсності. Аналіз змін під впливом освіти таких базових операцій пізнавальної діяльності, як сприйняття і репрезентація, переконує в справедливості такої точки зору.

вона входить в усі сфери пізнання через зовнішні репрезентації, передусім, через символічні системи в мові, науці, мистецтві. Водночас, наші форми сприйняття, способи бачення і розуміння, від яких залежать види репрезентації, трансформуються залежно від того, які зразки репрезентацій пропонуються нам культурою і впроваджуються практикою і мистецтвом. Саме такий підхід до сприйняття і репрезентації розробляв американський філософ М. Вартофскій, який прагнув подолати чисто натуралістичну трактування сприйняття. У роботах «Малюнок, репрезентація і розуміння», «Сприйняття, репрезентація і форми діяльності: на шляху до історичної епістемології»¹.

Кожен отримує насолоду в музиці від того, що ближче його природі. На музичний естезис (від грец. — відчуття, почуття) дуже впливає не тільки сам твір, а й його індивідуальність. Особливість музичного естезису полягає в тому, що він не розпадається на зовнішнє і внутрішнє, об'єктивне і суб'єктивне, на «Я» і не «Я». Це особлива форма слухання музичного предмета в собі і себе в музиці через усвідомлення чуттєвості «Іншого». Ця форма належить до галузі психології, а переходить до естетичного, інтелектуального змісту. Присутність музичного естезису не дозволяє «перестрибнути» через саму музику, не торкаючись самого істотного в ній, описувати свої почуття і настрої.

Г. Гегель підкреслював, що людина не тільки суб'єкт діяльності, а й суб'єкт «Звернення». Людина здатна освоїти світ музики тільки в спілкуванні з нею. Відкрити, зрозуміти і прийняти музику так само, як і еловека, не можна, роблячи її об'єктом нейтрального аналізу. Глибина власного «Я» може розумітися тільки за допомогою «звернення» до інтерсуб'єктивного «Я» музики і спілкування з ним. Тут виникає момент діалогічності в спілкуванні з музикою. «Бути, писав Г. Гегель, — значить спілкуватися логічно»². Бути у світі музики — це значить вступити як діалог із

¹ Поляничко О. М. Феноменологічний підхід до вивчення механізмів становлення цінностей особистості. *Проблеми сучасної психології*: Збірник наукових праць КПНУ ім. І. Огієнка, Інституту психології ім. Г. Костюка НАПН України. Випуск 13. 2011. С. 260–269.

² Павленко Ю. Гегель Георг Вільгельм Фрідріх. С. 62–64.

«Я» композитора, виконавця і в широкому сенсі слова — всього людства. Через систему закріплених музичних форм в музичній свідомості особистості виникають чуттєво пережиті відносини і уявлення про світ музики у формі музичного естезису. Це означає початок естетичного діалогу суб'єкта музичної культури з музичним твором. Подібно до того, як Г. Гегель виходить із незвідності фізично очевидного буття до власне людського, щодо суб'єкта до музичного твору можна виходити з двох вимірів: художньо-онтологічного та художньо-антропологічного. Останнє спрямовано до морального руху, до самого себе, до людства в межах інтерсуб'єктивного спів-буття¹.

Естетична форма є категорією прекрасного. Естетичне проявляється завжди у вигляді людського переживання, що афектується естетичним предметом і поза цим предметом не існує. Категорія «прекрасне» (Краса) відображає мету і цінність людської почуттєвості взагалі і носить яскраво виражений аксіологічний характер. Естетичне є виявом істинного, самоцільного, безпосереднього стану людини. Редукція естетичної форми до логічного мислення є глобальним опосередкуванням світу в поняттях, естетичне ж є безпосереднім і існує лише в акті естетичного споглядання. В естетичному спогляданні здійснюється філософування вирішення філософських питань, тому що при цьому відбувається оцінювання міри «людського» світу. Це оцінювання ґрунтується на категорії прекрасного, яка є абсолютним критерієм естетичної оцінки.

Істина і Краса виявляється філософії предметом моральних оцінок з позицій абсолютного — всезагального Добра. Цінність істини та добра може бути посилена у випадку признання їх морально цінними або зменшена у випадку їх несвідомості критерієм моральним. Лише «моральність» Істини та Краси надає їм дійсну реальність. Істина поза моральним виміром перетворюється з вищої цінності в судження факту, Краса, позбавлена естетичного змісту, стає лише виразом суб'єктивного смаку особи. Твердження про всезагальний характер естетичного поши-

¹ Кисельов С. Гегель. *Політична енциклопедія*. Київ: Парламентське видавництво, 2011. С. 129.

рене в меншій мірі і пояснюється безпосередньо — почуттєвим характером естетичного феномену. Естетичне існує лише в безпосередньому русі естетичного споглядання.

Всезагальність естетичного не виявляється логічними засобами, а дана безпосередньо у почуттєвому спогляданні. В естетичному спогляданні представлені суспільно-людський, а не природно-біологічний зміст предметних образів, що складає сутність феномену естетичного. Ця всезагальність естетичних оцінок виражена у багатьох естетичних теоріях — від Платона до Н. Гартмана¹. На думку вчених в акті естетичного споглядання людина залучається до якогось вищого ідеального світу, тому все загальність естетичного споглядання, на відміну від все загальності логічних визначень, нерозривно зв'язана з світом абсолютних цінностей. Доказом об'єктивного, а не божественного існування цього світу абсолютних цінностей є саме естетичне почуття. Предмет володіє естетичною властивістю не сам по собі, а завдяки тому, що він є ідеальним образом, символом цього світу абсолютних умовностей. Естетичне в такому розумінні є відчуженою формою людського самопочуття, коли почуттєвість відчужується від свого суб'єкта і переноситься у сферу ідей, духу Бога.

Дослідження проблеми розуміння (О. Опанасюк², Н. Чепелева³ та інші) свідчать про зв'язок цього феномена з пізнанням суб'єктивної смислової реальності. Так, на думку Н. Чепелевої, розуміння як феномен пізнання характеризується, по-перше, як вихід за межі безпосереднього змісту, тобто у ширший контекст, що сприяє породженню його смислу; а, по-друге, як співвідношення об'єкта розуміння з ціннісно-нормативними уявленнями

¹ Гартман Ніколай. *Філософський енциклопедичний словник*. Київ: Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди НАНУ. ЧС. 106–107.

² Опанасюк О. П. Про пізнання в музичному мистецтві. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності*. Вип. 22. Київ: КНЛУ, 2008. С. 346–361; Опанасюк О. П. Проблеми духовності в сучасній музиці. *Духовність і художньо-естетична культура* [у 17 т.]. Т. 17. Київ, 2000. С. 450–457.

³ Чепелева Н. В., Пов'якель Н. І. Теоретичне обґрунтування моделі особистості практичного психолога. С. 35–41; Чепелева Н. В. Особистий досвід суб'єкта у контексті психологічної герменевтики. С. 280–302.

суб'єкта, який виявляє це розуміння¹. Отже, розуміння як пізнавальна процедура спрямовується не на набуття нового знання, а на смислоутворення, отриманого у процесі мисленнєвої діяльності. Індивідуальний смисловий контекст — це основа розуміння, що відображає систему взаємопов'язаних смислових одиниць і формується внаслідок засвоєння індивідом культури суспільства й особистого досвіду загалом.

Нова реальність, в якій дедалі більшого значення набуває особистісна позиція, суб'єктність і активна самостійна діяльність у ситуаціях самопроєктування і самореалізації, вимагає нових наукових підходів. Перетворення свідомості людини взагалі та індивідуальної свідомості зокрема у визначальний чинник суспільного життя об'єктивно веде до використання онтологічного підходу, який, на відміну від гносеологічного, акцентує увагу не на зовнішніх проявах людини, а на розумінні її внутрішніх станів, духовного буття. Відтак йдеться про способи проникнення до феноменологічних глибин свідомості, занурення у «життєві світи» і ментальні структури буття. Це стає можливим у процесі діалогу не як окремого акту, а як способу буття, співбуття з «іншим». Г. Рікерт² припускав, що у кожної людини є свій неповторний смисловий контекст, який визначає розуміння. Саме ці різні контексти визначають різні інтерпретації і розуміння смислу тексту у різних людей. Проте ці відмінності не призводять до руйнації спілкування людей, тому безліч розумінь не виключає їхньої єдності, зумовленої єдністю світу, мови спілкування, культурних традицій тощо. Важливо, що попри різні відмінності, існують подібності індивідуальних смислових контекстів, зумовлених єдністю історичної епохи, в якій перебувають і спілкуються людська спільнота. Близькість смислових контекстів автора і реципієнта зумовлює краще розуміння твору, а коли йдеться про виконавську інтерпретацію твору мистецтва — об'єктивацію твор-

¹ Чепелєва Н. В., Пов'якель Н. І. Теоретичне обґрунтування моделі особистості практичного психолога. С. 280–302.

² Стельмах С. П. Рікерт Генріх. Енциклопедія історії України: у 10 томах. Т. 9. Київ: Наукова думка, 2012. С. 222.

чого потенціалу митця. Як наприклад, В. Дільтей¹ стверджував, що особиста геніальність стає технікою і ця техніка розвивається з розвитком культурно-історичної свідомості. Водночас розуміння тексту передбачає конгеніальність інтерпретатора, його піднесення до рівня автора.

Існують різні підходи в розумінні здатності музики відображати людину. Основоположним поняттям тут є поняття «почуття». До цих підходів можна віднести розуміння музики як: а) людські вподобання (характеру і т. д.); б) втілення пристрастей (афектів) людини; в) наслідування людським пристрастям (афектам), а також акцентам та інтонації людської мови; г) вираження емоційних хвилювань людини.

У цілому можна стверджувати, що здатність (можливість, потенціал) музики виступати як специфічна модель світу (світобудови), способів втілювати злиття світу і людини, обумовлює зв'язок музики і філософії. Підтвердженням тісної взаємодії музики і філософії є думка Платона про те, що «філософія — найвеличніша музика»; а також висловлювання — «і філософія, і музика пов'язані з найбільш глибоким прагненням до сенсу життя», «музика — це філософська відвертість, а філософія — це музичний ентузіазм»².

Безперечно, процес пізнання не існує поза знанням. Це знання особливого типу, яке М. Шелер³ у своїх працях називає «освітнім знанням», яке є основою пізнання музичного смислу. Можна погодитися з його визначенням такого знання, як «набутим на одному чи небагатьох добрих, точних зразках і включених в систему знань сутнісного знання, яке стало формою і правилом схоплення, «категорій» усіх випадкових фактів майбутнього досвіду, що мають ту саму сутність». Воно передбачає безпосереднє бачення речей у певній формі та смислового

¹ Дільтей В. Виникнення герменевтики / Переклад з німецької Я. Стратія, С. Кошарного. *Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрями. Хрестоматія*. Київ: Ваклер, 1996. С. 31–60.

² Олексюк О. М. Феноменологічний діалог/полілог у дослідницькому просторі мистецької освіти. С. 131–143.

³ Шелер М. Сутність моральної особистості. С. 9–30.

контексті. В освіченої людини вже у становленні творчого і практичного досвіду відбувається упорядкування, розчленування за зразками, формами, рівнями самої цілісності світу, а явища постають перед нею в осмисленій формі. Одночасно з формоутворенням сприйняття у процесі набуття знання здійснюється засвоєння фундаментальних смислів, що мають місце в культурі, мистецтві та соціумі. Творча практика передбачає обов'язкове опанування існуючої в культурі системи легітимацій — пояснення та виправдовування наявного зв'язку всіх структурних компонентів.

Уявний універсальний порядок, чи то «символічні універсуми», за висловлюванням П. Бергера та Т. Лукмана¹, слід визначити як «систему теоретичної традиції, що вибирає різні області значень і включає інституційний порядок у всій його символічній цілісності. Матрицю всіх соціально об'єктивованих і суб'єктивно реальних значень; ціле історичне суспільство і ціла індивідуальна біографія, які розглядаються, як явища універсуму»². Універсальний порядок інтегрує всі значення, що відбуваються в повсякденному житті; класифікує феномени в певних категоріях ієрархії буття; упорядковує історію і культуру, об'єднує різні події в єдине ціле у зв'язку тріади минулого, теперішнього та майбутнього. Приєднання до цього символічного універсуму і є одним із наслідків набуття культури і мистецтва, тобто уявляється як інтеріоризація еталонів соціокультурної діяльності.

Розглядаючи творчі практики як процес феноменологічного пізнання, слід враховувати про присутність у ньому моменту суб'єктивізації мистецького явища, що здійснюється на рівні унікального буття конкретної особистості, індивіда як «Я», згідно з Г. Гегелем³. Суб'єктивно-індивідуальні вияви — емоції, переживання, особистий досвід — суттєво збагачують всезагальне, ствер-

¹ Berger P. L. and Luckmann, T. *The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge*. Garden City, NY: Anchor Books, 1966.

² Wagner Helmut R. *Phenomenology of Consciousness and Sociology of the Life-world: An Introductory Study*. Edmonton: The University of Alberta Press, 1983. P. 147.

³ Кисельов С. Гегель. *Політична енциклопедія*. С. 129.

джують його в реальному житті, наповнюють освіту живими смислами. Відповідно ці смисли, здобуті у процесі творчого пізнання, формують і збагачують духовний світ особистості, безперервно конструює його, проектує свої власні значення на реальність.

Отже, суть феноменологічного вчення полягає у визнанні того, що достеменність буття розкривається тільки через людське самопізнання, саморозуміння і самоусвідомлення особистості у просторі культури і мистецтва. Феноменологія — це довіра до безпосередніх проявів людської свідомості, до світу людських вражень і переживань, до феноменів людського існування у світі, через які реальність виявляє свою сутність, людський смисл і значення. У зв'язку з вищевикладеним, постає одна із найскладніших проблем естетики та філософії щодо трансцендентних цінностей у духовному потенціалі музичного мистецтва. Саме музика за своїм походженням є природнім явищем, важливим проявом організації Космосу і, відповідно, Божественного Абсолюту. Музикант відтворює небесну музику за допомогою людського голосу чи музичного інструмента. У мистецтві, що досягло трансцендентального змісту є важливий компонент, що виводить на межі Духовного. Мистецтво пов'язане з Красою, що породжується на межі матеріального та духовного у Космічному просторі, тому істинне мистецтво захоплює Людський Дух з ознаками трансцендентності. У такому контексті музичне мистецтво дає змогу наблизитися до пізнання Світу і реальної дійсності. Воно усвідомлюється як найвища Духовна потенція, що наповнює особистість станом натхнення (поетів, художників, скульпторів, письменників, проповідників, ораторів); почуття братства усього людства. Такий стан призводить людину у поглиблення внутрішнього споглядання, що підводить до усвідомлення трансцендентальних цінностей. Отже, трансцендентальність виступає елементом духовної діяльності суб'єкта.

2. Трансцендентні цінності

в духовному потенціалі музичного мистецтва

Проблема трансцендентних цінностей в духовному потенціалі музичного мистецтва виявляється однією з найскладніших

та багатовимірних проблем естетики та філософії, свою «історію» вона має і в музикознавчій науці. У семіотичних дослідженнях розрізняють категорії «зміст» та «значення», де останні збігаються і з'являються як сукупність означуваних. Ф. де Соссюр визначає зміст як операцію, характерну для знаку, що зв'язує означник з означуваним¹. Р. Барт підкреслює момент становлення смислу: опираючись на свій культурний досвід, художник творить нові змісти, які не тільки відбивають зовнішній світ, але змінюють його і постають фактами реальності². А сучасні вчені синергетичної методології в музикознавстві вважають, що знаки пов'язані зі значенням, а символи — зі смислом. Тому музика може оцінюватися як на рівні знаків і значень, так і на рівні символів і смислів, оскільки смисл не фіксується навіть на рівні інтуїції. Водночас, проявляється особлива роль музики як ідеальної сфери дослідження смислу, адже музика і є мовою символів, а не лише знаків.

Для визначення проблеми смислу може слугувати поняття «цінність». Це ідея не нова — ціннісний підхід до проблеми характерний для деяких філософів. Так, за твердженням С. Франка, смисл життя — це «вічне начало; все, що здійснюється в часі, все, що виникає і зникає, будучи частиною і фрагментами життя як цілого, тим самим ніяк не може обґрунтувати його смисл»³. А таким початком є цінність, яка перевищує всі особисті інтереси людини, задоволеність. Це — Добро, Істина і Краса. Абсолютного блага в реальному житті може і не бути. Але що є цінність? Вважаємо, що цінність постає як один із способів розуміння по-

¹ Соссюр Ф. де. Курс загальної лінгвістики / Переклад з французької А. Корнійчук, К. Тищенко. Київ: Основи, 1998. 324 с.

² Барт Р. *Camera lucida. Нотування фотографії* / Переклад з французької Олени Червоник. Харків: МОКСОР, 2023. 176 с.; Барт Р. Від твору до тексту. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX століття*. Львів: Літопис, 2002. С. 380–384; Барт Р. Текстуальний аналіз «Вальдемара» Е. По. *Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки XX століття*. Львів: Літопис, 2002. С. 385–405.

³ Франк Семен Людвигович. *Філософський енциклопедичний словник*. Київ: Інститут філософії ім. Г. Сковороди НАНУ, 2002. С. 688–689.

няття «значимість». Позитивні значення — це цінності, благо, а негативні — антицінності, зло. Цінності виступають як привабливі об'єкти (предмети, їх властивості, стан і т. д.), які викликають позитивно-емоційні відносини. Вони — джерело задоволення, насолоди, радості, користі. Ціннісне відношення, виражене в емоціях.

Розуміння цінності як джерела смислоутворювання потребує виявлення тієї її специфічної грані, яка важлива для розуміння зв'язку між цінністю і смыслом. Для виявлення природи смыслу необхідно його роздивитись з трьох сторін — феноменологічної, функціональної та генетичної. Поглянемо з боку феноменології. Як засвідчує феноменологічний аналіз, наявність чи присутність смыслу проявляється у переживаннях, які виражають оптимістичне чи песимістичне ставлення людини до різних аспектів. Щоб зрозуміти зв'язок між цінностями і музичними образами, важливо врахувати дві взаємопов'язані функції — життєстверджуюча і мотивуюча. Перша складається з привабливих, радісних об'єктів, які емоційно підтримують особистість, викликаючи при цьому оптимістичне світосприйняття. А та, що постає в ролі мотивів пробуджує до дії, заставляє людину побороти труднощі і працювати.

Поняття «цінність» пов'язане з духовним потенціалом музичного мистецтва. Як категорію ціннісної семантики музики духовний потенціал мистецтва розглядають О. Маркова, О. Самойленко, С. Шип та інші. Смысл як категорія, що замінила собою онтологічно близьке поняття «змісту» (як наслідок «філософської смерті» діалектичної пари «зміст і форма»), а саме: смысл у зв'язку з ключовою категорією музичної творчості / мислення — свідомість; смысл у функції оцінки можливостей творчої свідомості.

Враховуючи зазначене, таким чином узагальнимо розуміння смыслу в музиці з філософських позицій: а) музичний смысл як рух форми; б) музичний смысл як числова структура; в) сам твір як музичний смысл; г) Я-слухання, або смысл музики в мені.

Також сформулюємо три інтенції феноменологічних смыслів музики. 1) Смысли служіння, які формувалися упродовж XVIII–XIX століть і фіксували фундаментальне почуття благоговійного

ставлення до музики. 2) Залучення уваги — це естетичний імператив творчості і життєва стратегія композиторів XIX–XX століть. Це період пошуку, експерименту та створення нових форм і засобів у музиці. Музика має привертати увагу слухача, трансформуючи творчу екзистенцію (у тому числі й константно-реліктове служіння) у соціальну значущість (служіння), щоб стати «душею суспільства», «концентрованим серцем» (Г. Гегель)¹. 3) Третій смисл, що формується з 1960-х років, — «залученість у». Музика створює нову естетичну реальність, ситуацію тут-буття, і залучає в її існування-переживання, де кожний здобуває свої смисли².

Звернення до авангардної музики XX століття засвідчує таке: можна проаналізувати феноменологічні спроби «вбачання суті» у роботі композиторів зі звуком та пошуком чистих форм музичної свідомості. Вивчаючи історію і теорію музичного авангарду, неможливо не звернути увагу на подібність експериментів з вивільнення звуку з гусерлевою процедурою феноменологічної редукції. Якщо Е. Гусерль проголошує своєю метою рух «до самих речей», то метою авангардних композиторських новацій є рух «назад до звуку»³. Про необхідність «очищення» му-

¹ Кірюхін Д. І. Вступ до філософії релігії Гегеля. Філософія як спекулятивна теологія. Київ: ПАРАПАН, 2009. 204 с.

² Посилання залученості у буття розміщує «послання» композиторів в онтологічному реєстрі. Ці «послання» вже не авторські повідомлення, не індивідуальні посилання неповторної інформації, а безпосередньо події буття. Оскільки буття, по-перше, приховано рутинними ситуаціями життя, а, по-друге, саме по собі неосяжне, то композиція, яка переживає залученість, зайнята «творенням подій буття, або, інакше кажучи, провокуванням буттєвої співбуттєвості». Саме ця інтенція породжує так звану «неавторську» музику як гру смислів, як спробу створення нового сакрального простору. Отже, ці інтенції визначають феноменолого-герменевтичні підстави музичних смислів музики, завдяки яким відбувається інтенціональне убачання сутності (на основі категоріальної інтуїції та ідеюючої абстракції) та тлумачення її смислів.

³ Husserl E. «La crise de l'humanite europeenne et la philosophie», in "Revue de metaphisique et demorale", avril 1968. P. 258. Цитується за: Рюс Жаклін. Поступ сучасних ідей: панорама новітньої науки / Переклад з французької В. Шовкун. Київ: Основи, 1998. С. 167.

зики багато писали теоретики раннього авангарду початку ХХ століття. Італійський композитор, диригент і теоретик Ф. Бузоні у своєму «Ескізі нової естетики музичного мистецтва»¹ закликав до звільнення музики від всіх чужорідних нашарувань — мелодії, ритму, традиційних гармонійних схем.

Проте один із засновників напрямку електронної і конкретної музики американський композитор Е. Варез, котрий мріяв привнести в музику «цілий світ невідомих раніше звуків, які віддадуться волі мого внутрішнього ритму», відчував у ній «життя смислів», породжених культурою².

На формування нового музичного мислення значно вплинули інші авангардні рухи, як, наприклад, футуризм, який у своїх естетичних маніфестах особливо підкреслював, що вихідним матеріалом музичного мистецтва можуть бути будь-які звуки, а не тільки звуки музичних інструментів. Таким чином, рух до «звуку-самому-по-собі» йде шляхом феноменологічної редукції. Феноменологічна редукція «розчищає» свідомість від всього неаподиктичного, сумнівного і, в результаті, висвітлює ядро чистої свідомості, інтенціональні смисли трансцендентального суб'єкта. Її ціль полягає у відмові від наївної «віри у світ», подоланні повсякденного «розчинення» в актах свідомості й переході на позиції «незацікавленого спостерігача»³.

Сама феноменологічна філософія, залучена до музичного мислення — з її зверненістю до емоцій і почуттів, а також цілісної музичної свідомості людини, — визначає наукові теоретичні шляхи, які наближають слухача і виконавця до глибин музики, окреслює естетичну «тональність» почутої Музичної Краси. Поняття «музична краса» в дослідницькому плані співвідносимо з розумінням краси того чи іншого музичного твору. Ось чому пер-

¹ Erinn E. Knyt. Ferruccio Busoni and His Legacy. Indiana University Press, 2017. P. 116–117.

² Щириця Д. Творчість Едгара Вареза: взаємодія традиційного та креативного: дисертація на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства: спец. 17.00.01 — «Музичне мистецтво». Київ: НМА України ім. П. Чайковського, 2019. 228 с.

³ Там само.

винною музично-естетичною реальністю для музиканта може виступати загальна модель музичного твору, яка співвідноситься з будь-яким конкретним твором музичного мистецтва.

Існує особливе розуміння Краси в музиці або особливі підстави Музичної Краси того чи іншого твору. Передати їх можна одним відомим словом — цілісність. Однак феномен художньої цілісності в музиці дуже обмежений і складний. У його дослідженні доречна постановка питань про зв'язки і взаємозв'язки всередині твору і з середовищем, про музичний твір як відкриту систему, яка взаємодіє з епохою, культурою, зі слухацьким сприйняттям, про єдність змісту і форми, про органічний взаємозв'язок його частин (компонентів) один з одним і цілим.

Виділимо п'ять сфер світу музичного твору, в яких реалізуються основні принципи його Краси¹.

Краса музичного тексту — це краса смислового цілого в єдності складових його елементів. Текст у фіксованій письмовій або акустичній музичній формі спрямований композитором за допомогою виконавця слухачеві. Текст будь-якого музичного твору передає художню інформацію, виробляє нову або зберігає її. Специфіка музичної комунікації визначається специфікою музичної мови, яка виключає однозначність. Слухач перебуває у співтворчості до одержуваного повідомлення. Він повинен його «розшифрувати», знайти потрібний музично-символічний код. За всієї «поліфонії структури» музичний текст зберігає «єдність структури»².

¹ Олексюк О. М. Динаміка типів наукової раціональності в розвитку мистецької педагогіки. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. Київ: Київський університет ім. Б. Грінченка, 2016. № 1. С. 3–8.

² Зрозуміти Красу музичного тексту як особливої естетичної цінності можна шляхом «занурення в нього». Єдиний спосіб відчувати Красу музичної мови — це змусити себе думати і відчувати гармонію, тематичний баланс, логіку мелодичної і ритмічної побудови. У синтетичному мисленні композитора взаємодіють всі елементи музичної субстанції. Краса сфери музичного тексту виникає тут із взаємодії і цілісності всіх сил: мелодики, ритміки, гармонії, контрапункту і т. д. Вони є носіями психічної і культурно-ціннісної енергії. Їх цілісність створює справжню суть музики. Вивчати музичний текст — це значить вивчати музичний

Краса сфери музичної форми виникає з тих динамічних процесів, де музика є формоутворюючим мистецтвом. Музика використовує хід часу, а ритм, будучи першим атрибутивно-часовою властивістю музичного твору, керує поєднанням інших елементів. Водночас, ритм інтегрує всі елементи музичної форми і фокусує їх відповідно різним рівням енергії.

Живий музичний твір складається з виразних елементів. Ці елементи диференціюються, залежно від досвіду слухання музики. У свідомості кожного слухача, як правило, складається своя модель її розуміння, виходячи, як наприклад, з музично-теоретичного, тематичного, культурно-функціонального аналізу. Краса динамічних змін виступає способом прояви естетичних принципів різноманітності і цілісності. Переживання моментів напруги і спаду відповідають основним напрямам драматургії музичного твору. Слухаючи мелодію як щось ціле, слухач відзначає фрази вузького або широкого діапазону, тим самим аналізує просторову образність. Краса мелодики справляє гіпнотичний вплив на слухача¹.

Краса сфери музичного змісту також залежить від загального слухового простору, формованого слухачем під впливом того чи іншого музичного твору. Як правило, проблему змісту творів мистецтва естетик пов'язує з проблемами художньої образності, тематизму, ідейності, національного початку, авторських оцінок, тенденційності. Розроблюваний в зарубіжній музичній естетиці термін «загальний слуховий простір» не збігається зі сферою змісту музичного твору, хоча і пов'язаний з нею. У музиці зміст слухачького простору визначається двома позиціями. Перша —

твір. Поза функціями пам'яті, укладеної в будь-якому музичному тексті, неможливо реалізувати історичну пам'ять про музичне мистецтво в цілому.

¹ Реакція на мелодію залежить від стильового, національного, історичного контексту. Так, наприклад, систему цінностей, яка асоціюється з григоріанським хоралом, не можна використовувати в судженнях про красу африканської музики. Відмінності в розумінні краси повинні бути вироблені на основі самого матеріалу. Отже, аналіз Краси сфери музичної форми — найважливіша передумова розуміння музики, виходячи з самої музики.

звертає увагу на його настрій. Друга визначається, перш за все, інтонаційною направленістю образу.

Краса сфери змісту музичного твору розкривається на шляху його інтерпретації в тому випадку, коли музика постає як цілісний живий організм, а не окремі проаналізовані компоненти. Композитор вибудовує свої образи і почуття в логічну форму за допомогою музичної мови. Судження про результати творчості, про той чи інший музичний твір слухач робить на основі свого внутрішнього сприйняття. Розкриття логіки композитора і драматургії всіх елементів твору в їх цілісності, визначення змісту твору на основі його внутрішньої структури — основа для виникнення живих різноманітних музичних образів.

Краса сфери музичного виконавства завжди історично перебувала в центрі музичної культури. Музикант-виконавець є художнім посередником між композитором і слухачем. Краса виконавської сфери, безперечно, пов'язана з високою технікою і майстерністю виконавця. Але в більшій мірі вона визначається звичним для сфери музикознавства терміном «інтерпретація». У широкому сенсі термін «інтерпретація» (лат. *interpretatio*) означає «тлумачення, пояснення, розкриття чогось». Виконавська інтерпретація має інваріантну основу, задану партитурою композитора. Одночасно виконавець має право на оригінальне «прочитання» художнього твору. Яскрава виконавська індивідуальність завжди вносить нову змістовну, інтелектуальну, емоційну забарвленість, стильову неповторність в характер твору. Композиція, традиція, вплив, новаторство — все це проблеми сфери краси виконавського акту. Естетичні горизонти в оцінці виконавського мистецтва простягаються від авторської інтерпретації до професійного виконання.

Краса сфери музичної творчості пов'язана, перш за все, зі здатністю самостійно і оригінально мислити в музиці. Стимул до самостійної роботи, до створення нових, власних музичних цінностей присутній не тільки в роботі композитора, а й виконавця і слухача. У широкому сенсі музична творчість, розуміння як про-

цес за естетичними законами або «за законами Краси», знаходить прояв на всіх етапах створення музичного твору.¹

Шляхом до пізнання музичного смислу є духовна діяльність індивідуального суб'єкта, елементом якої виступає трансцендування. До елементів духовної діяльності слід також віднести самого суб'єкта цієї діяльності як індивідуального, так і колективного. «Духовне» отримує різну інтерпретацію в різних релігійних конфесіях і філософських системах. В даному випадку важливо виділити загальне, характерне і прийнятне для різних підходів: духовне життя окремої людини так чи інакше зв'язується з виходом за межі егоїстичних інтересів, корисливості, дріб'язкових розрахунків і передбачає, що цілі і смисложиттєві орієнтири особистості вкорінені в системі надіндивідуальних цінностей.

У підсумку для досягнення «безумовного буття» необхідно пройти три етапи трансцендування: 1) орієнтацію в світі — усвідомлення обмеженості тільки предметного тлумачення, трансцендування від того, що може мислитися, до того, чого мислити неможливо; 2) прояснення екзистенції (усвідомлення душі) — те, що відбувається в результаті цього прояву екзистенціального спрямування до трансценденції; 3) читання шифрів транс-

¹ Виконавець і слухач вступають у співтворчості з композитором і опановують матеріалом твору як цілим художнім проєктом, виходячи з власної естетичної позиції. Техніка композитора обумовлює один рівень естетичних суджень і розуміння Музичної Краси. Дослідження з метою порівнянь емоцій композитора та емоцій слухача доводять важливий чинник: рівності між ними не існує. Композитор наділяє свої почуття в логічну форму через музичні елементи. Краса творчості композитора розкривається всередині певної структури і логіки, цілісності всіх елементів, які ведуть до оцінки форми, стилю і змісту. Естетичний погляд слухача тут полягає в тому, щоб або прийняти, або відкинути продукт творчості композитора. Відчуття Краси може виникнути лише на основі відчуття цілісності форми і змісту. Функція будь-якої музичної форми полягає в тому, щоб забезпечити співіснування і цілісність композитора, виконавця і слухача. Будь-який вид музичної творчості (композитор — виконавець — слухач) можна розглядати як творчу форму самовираження.

ценденції — читання «шифрованого тексту», що робить можливим вищий щабель екзистенціального прояснення.

Таким чином, за філософією життя стоїть певна позиція: віддавати перевагу герменевтичним інтенціям, принципово вдивлятися в невідомі глибини людської духовності. Акцент переноситься на проникнення в феноменологічні глибини свідомості, на занурення в «життєві» світи і ментальні структури. Особливий смислосберігаючий потенціал притаманний методу герменевтики аналізу, в межах якого колективні ідеали і цінності є первинною реальністю, що дозволяє «прочитання» сенсу будь-якого тексту соціокультурного феномену і, передусім, музичного тексту.

Висновки. Духовний потенціал музичного мистецтва у феноменологічному аспекті визначений як суб'єктивне інобуття в культурі, що переживається у процесі відтворення (виконання, слухання) музики і породжує екзистенційно-онтологічні сутності свідомості.

На основі феноменологічного підходу окреслено зміст і сутнісну характеристику базових понять: феноменологія, музичне мистецтво, духовний потенціал. Методологічний аналіз духовного потенціалу музичного мистецтва згідно з феноменологічними основами доводить, що інтенціональна дійсність для суб'єкта пізнання важливіша ніж предметна. Інтенціонально сприйнятий предмет у фокусі феноменології духовного потенціалу збігається з актами життя Свідомості, Духу, Духовності суб'єкта пізнання. Феноменологія не лише описує людське буття, акти людської життєдіяльності, а й творчі акти свідомості, різний життєтворчий людський досвід.

Визначено поняття «узагальнення інтонації», розкрито механізм осягнення музичного смислу естетичних категорій. Будь-який музичний твір виконує своє художнє призначення, знаходячи естетичну характеристику в свідомості творця, виконавця і слухача. Усвідомлення Краси є особливим типом естетичного ставлення людини до музики. У ньому присутнє підвищене сприйняття людини до музичної реальності, втілення в катарсисне переживання почуття радості і духовної насолоди.

Висвітлено феномен естетичного — це завжди феномен виразного і смислового цілого. Контури естетичного феномена музики виникають лише на підставі осягнення цілісності взаємодії всіх елементів музичного тексту, форми, змісту, професійного виконання. Справжня естетична сутність музики розкривається в осягненні взаємодії всіх в цих структурних компонентів.

Означено феноменологічний підхід, який спонукає до засвоєння домінант естетичної змістовності музичних творів і естетичного світовідчуття. Обґрунтовано, що музичні смисли визначають феноменологічну сутність музичної свідомості, а музичне розуміння — розкриття конотативних зв'язків знаково-символічної природи музики і естетичних інтенцій індивідуальної свідомості. Зазначено, що розуміння є збагнення смислу. Розуміння як пізнавальна процедура спрямовується не на набуття нового знання, а на смислоутворення, отриманого в процесі мисленнєвої діяльності. Доведено, що індивідуальний смисловий контекст — це основа розуміння, що відображає систему взаємопов'язаних смислових одиниць і формується внаслідок засвоєння індивідом культури суспільства й особистого досвіду.

Суть феноменологічного вчення полягає у визнанні того, що достеменність буття розкривається тільки через людське самопізнання, через саморозуміння і самоусвідомлення особистості в просторі культури. Феноменологія — це довіра до безпосередніх очевидностей людської свідомостей, до світу людських вражень і переживань, до феноменів людського існування в світі, через які реальність виявляє свою сутність, людський смисл і значення.

Розкрито трансцендентні цінності в духовному потенціалі музичного мистецтва. Виділено й охарактеризовано п'ять сфер світу музичного твору, в яких реалізуються основні принципи його Краси, а саме: 1) Краса музичного тексту, 2) Краса сфери музичної форми; 3) Краса сфери музичного змісту; 4) Краса сфери змісту музичного твору; 5) Краса сфери музичного виконавства і творчості. У підсумку для осягнення духовного потенціалу музичного мистецтва як «безумовного буття» необхідно пройти три етапи трансцендування: а) орієнтацію в світі як усвідомлення обмеженості тільки предметного тлумачення, трансцендування

від того, що може мислитися, до того, чого мислити неможливо; б) прояснення екзистенції (усвідомлення душі) — те, що відбувається в результаті цього прояву екзистенціального спрямування до трансценденції; в) прочитання шифрів трансценденції — аналіз «шифрованого тексту», що робить можливим вищий щабель екзистенціального прояснення.

Актуалізацію феноменології духовного потенціалу музичного мистецтва засвідчують різні когнітивні позиції, які залежать від того, хто є суб'єктом творчості: а) феноменологія творчості композитора і виконавця — унікальна обумовленість життєтворчості гено- і психотипом людини-митця; б) феноменологія виконавського стилю — орієнтація на чуттєвий контакт з інструментом (звуковий образ), відбиток мистецьких впливів; технології звуковибудування, які врешті-решт увиразнюють рівень мислення виконавця та його відповідність сталим уявленням про адекватність стилю (твору, композитора, історичної доби), що інтерпретується; в) дослідницька феноменологія (моделювання принципів композиторської і виконавської систем мислення та їх тлумачення). Надзавдання дослідника складає розуміння, що це багатовимірне явище відбувається за законами відкритої системи.

Складники зазначених висновків уможливлюють феноменологічне дослідження духовного потенціалу музичного мистецтва, на пізнання якого націлена свідомість і самосвідомість *homo musicus*.

Література

1. Berger P. L. and Luckmann, T. The Social Construction of Reality: A Treatise in the Sociology of Knowledge. Garden City, NY: Anchor Books, 1966.
2. Gadamer H.-G. Gesammelte Werke. Bd. 1. Hermeneutik I. Wahrheit und Methode. Tübingen, 1990.
3. Husserl E. La crise de l'humanité européenne et la philosophie, in: Revue de métaphysique et de morale, avril 1968. P. 258. Цитується за: Рюс Жаклін. Поступ сучасних ідей: панорама новітньої науки / Переклад з французької В. Шовкун. Київ: Основи, 1998. С. 167.

4. Erinn E. Knyt. Ferruccio Busoni and His Legacy. Indiana University Press, 2017. P. 116–117.
5. Wagner Helmut R. Phenomenology of Consciousness and Sociology of the Life-world: An Introductory Study. Edmonton: The University of Alberta Press, 1983. P. 147.
6. Барт Р. Camera lucida. Нотування фотографії / Переклад з французької Олени Червоник. Харків: МОКСОР, 2023. 176 с.
7. Барт Р. Від твору до тексту. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. Львів: Літопис, 2002. С. 380–384.
8. Барт Р. Текстуальний аналіз «Вальдемара» Е. По. Слово. Знак. Дискурс. Антологія світової літературно-критичної думки ХХ століття. Львів: Літопис, 2002. С. 385–405.
9. Гадамер Г.-Г. Вірш і розмова. Есе. Незалежний культурологічний журнал «І». Львів, 2002. 188 с.
10. Гайдеггер М. Гельдерлін та сутність поезії. Возняк Т. Тексти та переклади. Харків: Фолю, 1998. С. 345–363.
11. Гартман Ніколай. Філософський енциклопедичний словник. Київ: Інститут філософії ім. Г. С. Сковороди НАНУ. ЧС. 106–107.
12. Гегель Г. В. Ф. Феноменологія духу / Переклад з німецької П. Тарашук; наук ред. пер. Ю. Кушаков. Київ: Основи, 2004. 548 с.
13. Гуссерль Е. Формальна і трансцендентальна логіка. Досвід критики логічного розуму. Зарубіжна філософія ХХ століття. Читанка з історії філософії у 6 книгах. Книга 6. Київ: Довіра, 1993. С. 48–82.
14. Гуссерль Е. Досвід і судження. Дослідження генеалогії логіки / Переклад з німецької В. Кебуладзе. Київ: ППС-2002, 2009. 356 с.
15. Дем'яненко В. Ясперс Карл Теодор. Політична енциклопедія. Київ: Парламентське видавництво, 2011. С. 800.
16. Дільтей В. Виникнення герменевтики / Переклад з німецької Я. Стратія, С. Кошарного. Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрями. Хрестоматія. Київ: Ваклер, 1996. С. 31–60.
17. Кисельов С. Гегель. Політична енциклопедія. Київ: Парламентське видавництво, 2011. С. 129.
18. Кірюхін Д. І. Вступ до філософії релігії Гегеля. Філософія як спекулятивна теологія. Київ: ПАРАПАН, 2009. 204 с.
19. Кошарний С. Феноменологія. Філософський енциклопедичний словник. Київ: Інститут філософії ім. Г. Сковороди НАНУ, 2002. С. 666–667.
20. Мироненко О. Платон Афінський. Політична енциклопедія. Київ: Парламентське видавництво, 2011. С. 558.

21. Олексюк О. М. Динаміка типів наукової раціональності в розвитку мистецької педагогіки. *Музичне мистецтво в освітологічному дискурсі*. Київ: Київський університет ім. Б. Грінченка, 2016. № 1. С. 3–8.
22. Олексюк О. М. Феноменологічний діалог/полілог у дослідницькому просторі мистецької освіти. У книзі: Олексюк О. М. Розвиток духовного потенціалу особистості у постнекласичній мистецькій освіті. Київ: Київський університет ім. Б. Грінченка, 2017. С. 131–143.
23. Опанасюк О. П. Лозунг Е. Гуссерля «Назад до предметів» як відображення інтенціонального вектора в процесуальному бутті культури. *Культура і сучасність: альманах*. Київ: Міленіум, 2011. № 1. С. 178–184.
24. Опанасюк О. П. Про пізнання в музичному мистецтві. *Актуальні філософські та культурологічні проблеми сучасності*. Вип. 22. Київ: КНЛУ, 2008. С. 346–361.
25. Опанасюк О. П. Проблеми духовності в сучасній музиці. *Духовність і художньо-естетична культура* [у 17 т.]. Т. 17. Київ, 2000. С. 450–457.
26. Опанасюк О. П. Структурна феноменологія і типологія форм художнього образу: дисертація на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства: спец. 17.00.01 — «Теорія та історія культури». Київ: НМА України ім. П. Чайковського, 2004. 219 с.
27. Павленко Ю. Гегель Георг Вільгельм Фрідріх. *Енциклопедія історії України*: у 10 томах. Т. 2. Київ: Наукова думка, 2004. С. 62–64.
28. Паркулаб О. Г. Феноменологічний аналіз у віковому екзистенційному консультуванні: автореферат дисертації на здобуття наук. ступеня кандидата психологічних наук: спец. 19.00.07 — «Педагогічна та вікова психологія». Івано-Франківськ: Прикарпатський університет ім. В. Стефаника, 2004. 19 с.
29. Поляничко О. М. Феноменологічний підхід до вивчення механізмів становлення цінностей особистості. *Проблеми сучасної психології*: Збірник наукових праць КПНУ ім. І. Огієнка, Інституту психології ім. Г. Костюка НАПН України. Випуск 13. 2011. С. 260–269.
30. Сартр Ж.-П. Буття і ніщо: нарис феноменологічної онтології / Переклад з французької Віталій Лях, Петро Тарашук. Київ: Основи, 2001. 855 с.
31. Сосюр Ф. де. Курс загальної лінгвістики / Переклад з французької А. Корнійчук, К. Тищенко. Київ: Основи, 1998. 324 с.
32. Стельмах С. П. Рікерт Генріх. *Енциклопедія історії України*: у 10 томах. Т. 9. Київ: Наукова думка, 2012. С. 222.

33. Тофтул М. Г. Гегель Георг-Вільгельм-Фрідріх. *Сучасний словник з етики*. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2014. 416 с.
34. Феноменологія. *Універсальний словник-енциклопедія*. 4-те вид. Київ: Тека, 2006. С. 156.
35. Феноменологія. *Літературознавча енциклопедія: у 2 томах. Т. 2* / авт.-уклад. Ю. І. Ковалів. Київ: Академія, 2007. С. 529.
36. Франк Семен Людвигович. *Філософський енциклопедичний словник*. Київ: Інститут філософії ім. Г. Сковороди НАНУ, 2002. С. 688–689.
37. Чепелева Н. В., Пов'якель Н. І. Теоретичне обґрунтування моделі особистості практичного психолога. *Психологія: Збірник наукових праць*. Вип. 3. 1998. С. 35–41.
38. Чепелева Н. В. Особистий досвід суб'єкта у контексті психологічної герменевтики. *Людина. Суб'єкт. Вчинок: Філософсько-психологічні студії* / Заг. ред. В. О. Татенка. Київ: Либідь, 2006. С. 280–302.
39. Шелер М. Сутність моральної особистості / Переклад з німецької М. Култаєвої. *Сучасна зарубіжна філософія. Течії і напрями*. Хрестоматія. Київ: Ваклер, 1996. С. 9–30.
40. Шип С. В. Знакова функція та мовна організація музичного мовлення: автореферат дисертації на здобуття наук. ступеня доктора мистецтвознавства: спец. 17.00.01 — «Музичне мистецтво». Київ: НМА України ім. П. Чайковського, 2002. 42 с.
41. Шип С. В. Музична форма від звуку до стилю: навчальний посібник. Київ: Заповіт, 1998. 368 с.
42. Щириця Д. Творчість Едгара Вареза: взаємодія традиційного та креативного: дисертація на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства: спец. 17.00.01 — «Музичне мистецтво». Київ: НМА України ім. П. Чайковського, 2019. 228 с.

2.2. Феноменологічне як явище та феноменологічне у музиці: філософсько-аналітичні аспекти

«Буддизм називає звичайний стан людини “затмареним”, і тільки розкриття Чакр і Параматми дає стан, названий “просвітленим” або “пробудженням”, причому шляхи і методи досягнення людиною “пробудженого” стану є головною проблемою всієї буддистської філософії»².

Анотація. Розглянуто феноменологічне як явище та феноменологічне в музиці, визначені його смислові й буттєві конфігурації. Феноменологічне трактується як таке, що виражає найвищий рівень буття явищ, протилежне фізичному і стосується астрального, ментального, духовного планів, певною мірою — вищих аспектів фізичного плану. Наголошено, що буття музики зумовлює як феноменологічне, так і фізичне начало. В останньому випадку мається на увазі музика, в якій рівень образності і художнє узагальнення не виходять за межі (умовно) звичайних переживань людини. Феноменологічне постійно супроводжує й надалі супроводжуватиме еволюцію людини. Вище буття, або ж феноменологічний план чи сфера, завжди присутні в нижчому (бутті) — вони вставлені в нього (вставлені за принципом трансляції вищого до нижчого). Обґрунтовується бінарна структура музичного твору — співвідношення феноменологічного і фізичного планів. Зазначається, що актуалізовані у творчому процесі смислова й буттєва

¹ Опанасюк Олександр Петрович. Доктор мистецтвознавства, доцент, професор кафедри музикознавства та музичної освіти Київського столичного університету імені Бориса Грінченка.

² Йог Сутарама. Філософія і практика йоги. Львів: Свічадо, 1993. С. 11.

есенції одного з планів та смисловий аспект певного образу транслюються до створеного музичного твору і наділяють його такими ж характеристиками. Констатується: а) феноменологічне буття зумовлює цілісність явищ в їхній смисловій даності; б) музичний твір і музикування передбачають діалог між сформованою на астральному, ментальному чи духовному плані смисловою цілісністю та актуалізованим одним з її смислових аспектів. Перше й друге людина сприймає завдяки присутності в ній відповідних тіл (планів буття). Незалежно від приналежності музичних творів до певної епохи, періодів розвитку культури, рівня розвитку свідомості композитора, феноменологічна сфера завжди присутня у музичних творах. Акцентовано на смисловій градації феноменологічного, що може визначатися на основі різних принципів. Запропоновані чотири узагальнені типи музичних творів (музики), зміст яких визначають посилення чи послаблення в них феноменологічного і фізичного начала: 1) домінування феноменологічного, питома вага фізичного маловиразна, відходить на далекий план; 2) домінування фізичного, питома вага феноменологічного маловиразна, відходить на далекий план; 3) посилення феноменологічного, фізичне певною мірою зберігає свої ознаки; 4) посилення фізичного, феноменологічне певною мірою зберігає свої ознаки. Те саме стосується музики в цілому — незалежно від культури та епохи, до яких вони приналежні. Наголошено на актуальності питання диференціації музичних творів за мірою присутності в них феноменологічного, за їхнім спрямуванням до високих чи низьких, позитивних чи негативних сфер, що й визначає образну палітру музичних творів.

Ключові слова: феноменологічне, феноменологія музики, музичний твір, тонкий план, фізичний план, езотерична філософія.

Oleksandr OPANASIUK

2.2. Phenomenological as a phenomenon and phenomenological in music: philosophical and analytical aspects

Abstract. The phenomenological as a phenomenon and the phenomenological in music are considered, its semantic and essen-

tial configurations are determined. The phenomenological is interpreted as something that expresses the highest level of the existence of phenomena, opposite to the physical and refers to the astral, mental, spiritual planes, to a certain extent — the higher aspects of the physical plane. It is emphasized that the existence of music determines both the phenomenological and the physical principle. In the latter case, we mean music in which the level of imagery and artistic generalization do not go beyond (conditionally) ordinary human experiences. The phenomenological constantly accompanies and will continue to accompany human evolution. The higher being, or the phenomenological plane or sphere, is always present in the lower (being) — they are inserted into it (inserted according to the principle of translation of the higher to the lower). The binary structure of a musical work is substantiated — the ratio of phenomenological and physical plans. It is noted that the semantic and essential essence of one of the plans and the semantic aspect of a certain image, actualized in the creative process, are translated to the created musical work and endow it with the same characteristics. It is established that: a) phenomenological existence determines the integrity of phenomena in their semantic givenness; b) a musical piece and music-making involve a dialogue between the semantic integrity formed on the astral, mental or spiritual plane and actualized one of its semantic aspects. The first and second are perceived thanks to the presence of the corresponding bodies (planes of being) in a person. Regardless of whether musical works belong to a certain era, periods of cultural development, or the level of development of the composer's consciousness, the phenomenological sphere is always present in musical works. Emphasis is placed on the semantic gradation of the phenomenological, which can be determined on the basis of various principles. Four generalized types of musical works (music) are proposed, the content of which determines the strengthening or weakening of the phenomenological and physical nature in them: 1) the dominance of the phenomenological, the specific weight of the physical is insignificant, recedes into the distant background; 2) the dominance of the physical, the specific weight of the phenomenological is insignificant, recedes into the distant background; 3) strengthening of the phenomenological, physical to a certain extent retains its features; 4) strengthening of the physical,

the phenomenological sphere retains its features to some extent. The same is true of music in general — regardless of the culture and era to which they belong. The relevance of the issue of differentiation of musical works according to the presence of phenomenological in them, according to their direction to high or low, positive or negative spheres, which determines the figurative palette of musical works, is emphasized.

Keywords: *phenomenological, phenomenology of music, musical work, subtle plan, physical plan, esoteric philosophy.*

Вступ. Характерною особливістю музики є її приналежність до сфери загального. У цьому випадку жоден з видів мистецтва не можна порівнювати з музикою. Візуальне мистецтво спрямоване до предметів і явищ навколишнього світу, воно їх наслідує, зображає; образи, які воно моделює, — це уречевлені на художньому рівні матеріальні предмети і явища: ми їх пізнаємо і словами можемо конкретно описати. Навіть якщо взяти до уваги твори авангардних напрямів, художня площина яких зумовлена принципом «дегуманізації» (Х. Ортега-і-Гасет), то й такі твори на конкретному рівні можна словесно охарактеризувати.

Відсутність в авангардних творах прямих аналогів речей навколишнього світу чи спотворення формант їхньої конфігурації — це зворотна сторона того ж таки реального світу. Зображаючи ареальність чогось, ми побіжно актуалізуємо те реальне, яке відсутнє — предмети і явища навколишнього світу. «Чорний квадрат» основоположника супрематизму Казимира Малевича не зображає певні явища й предмети, однак квадрат, лінія, крапка, інші геометричні фігури — все це є предметною сферою фізичного світу. До того ж, квадрат є конкретною формою, а чорноту можна трактувати як потенційно можливе розмаїте його образно-змістове наповнення. Фантастичні (сюрреалістичні) образи картин Сальвадора Далі не належать до реального світу, проте вони присутні у снах, фантазіях, уявленнях людини; водночас такі образи також побіжно зберігають зв'язок з реальними речами і явищами.

Сказане щодо візуального мистецтва стосується поезії та літератури: уречевлені на художньому плані матеріальні предмети і явища переводяться на словесно-почуттєвий рівень, на яко-

му моделюються афекти відповідних образів. Якою б не була їхня змістова й художня конфігурація, ми їх пізнаємо і вербально конкретно можемо охарактеризувати.

Натомість музика виходить за всі ці межі, вона безпосередньо виражає зміст афекту. Хоча музика може спиратися на предмети і явища матеріального світу, природа створених музикою образів не знаходить аналогів в самому світі, відтак їх не можна конкретно визначити та охарактеризувати. Щодо змісту музики ми можемо лише на загальному рівні говорити про ті чи інші образи: лірична музика, фантастичні, екзальтовані образи музики, елегійна, трагічна, духовна музика тощо. Намагаючись охарактеризувати музику, ми відносно та суб'єктивно визначаємо її зміст. Очевидно, що в цьому випадку міра суб'єктивності не може порівнюватися з суб'єктивним принципом трактування художніх творів в інших видах мистецтв. І причиною цього є максимальна наближеність музики до сфери загального.

Водночас про що ще свідчить зазначене щодо музики? Воно актуалізує не тільки сферу загального, але й спрямовує увагу до **феноменологічного** — феноменологічного плану, феноменологічного рівня, феноменологічної сфери.

Повною мірою неможливо словами описати зміст феноменологічного (плану). Однак під час створення музики, її виконання і сприйняття ми актуалізуємо цей рівень; фактично, створення музики, її розуміння та оцінювання майстерності її виконання здійснюються у контексті смислових координат феноменологічної сфери. Більше того, навіть тоді, коли музичний твір і певне музикування позначені чи не позначені талановитістю, ми це розуміємо. Чим це зумовлено та як це можна пояснити?

Відповідь на ці запитання міститься у площині феноменологічного та тілесній структурі людини, що детальніше розглядається нижче. Водночас феноменологічне музики такою ж мірою відрізняється від феноменологічного інших видів мистецтв, як і у випадку приналежності їх до сфери загального.

Але що таке феноменологічне? Що передбачає феноменологічна сфера чи феноменологічний план? Що визначає феноменологічний зміст музики загалом і музичних творів зокрема?

Завдяки чому феноменологічне присутнє (і чи присутнє) в явищах і предметах, в тому числі й у музиці?

Виокремлені запитання порушують низку смислів, розгляд і визначення яких вибудовує ґрунт для глибинного розуміння суті феноменологічного та феноменології музики. У пропонованому дискурсі передбачається розширення ракурсу візії феноменологічного за допомогою актуалізації відомостей езотеричної філософії та відповідного погляду на світ.

Аналіз досліджень та актуалізація проблематики феноменології. Питання буття завжди було об'єктом інтересу людини. Однак у XX–XXI століттях зміст запитів щодо існування світу — «Dasein der Welt» (М. Гайдеґер) — розширює смислову площину, на передній план виходять пошуки першопочатків, глибинних підвалин у бутті явищ, речей та самої людини. Ці ж обставини зумовлюють небувалий інтерес до феноменології.

У 1908 році Джон Мак-Таггарт публікує працю «Нереальність Часу» («The Unreality of Time»), в якій обстоює дві позиції: час можна розглядати лінійно (минуле — теперішнє — майбутнє) і в контексті смислової структури «раніше, ніж», «пізніше, ніж». Відтак наголошується на відносності часу як такого. У 1895 році виходить у світ науково-фантастичний роман Герберта Веллса «Машина часу» («The Time Machine»), в якому час зазнає реляції. Певною мірою, цей роман можна вважати передвісником теорії відносності (1905 р.) Альберта Айнштейна.

Очевидно, акцентування на відносності у спогляданні фізичних явищ спрямувало суспільну думку до пошуку феноменологічних смислів. Водночас, починаючи від другої половини XIX століття, в Європі та США велике зацікавлення отримали давньоіндійська філософія та містична практика Сходу. У цей же період езотерична філософія привідкриває «Покривало Ізиди». У 1875 році в Нью-Йорку розпочинає діяльність «Теософське товариство» («Theosophical Society»), воно було спрямовано на оприлюднення давнього таємного знання і на вивчення латентних божественних сил в людині. У 1882 році в Британії розпочинає роботу «Товариство психічних досліджень» («The Society for Psychical Research»). Обидва товариства продовжують діяльність і нині.

На межі XIX–XX століття Едмунд Гусерль формує науку феноменологію, а Зигмунд Фройд і Карл Густав Юнг у свідомості людини наголошують на надзвичайній значимості сфери несвідомого. У багатьох містах різних країн світу розпочинають роботу дослідницькі центри (інститути) з вивчення надчутливого сприйняття та змінених станів свідомості людини.

Неважко збагнути, що такі зрушення в суспільному бутті не могли не мати фундаментальних підвалин. На моє переконання, головним є те, що період кінця XIX–XXI століття приналежний до моменту світової історії, зміст якого визначають завершення певних культурних і фізичних явищ та формування якісно нового культурного становлення. Майбутня Нова Світла Ера, на порозі якої ми стоїмо, кардинально змінить ставлення людини до самої себе, до мистецтва і до розуміння його суті.

Сказане стосується й феноменології: ми стоїмо перед необхідністю ревізії знання з цього питання та розробки нової концепції щодо визначення її сутнісно-смыслові сфери. До того ж, у наш час це поняття певною мірою набуває ознак тривіальності. Воно використовується в найрізноманітніших випадках — як доцільних (з точки зору аналізу суті явищ), так і недоцільних (коли словом «феноменологія» заміщаються слова «динаміка», «духовне переживання», «посилене почуття», «рефлексія» і т. п.).

Уперше до поняття феноменології звертається філософ і математик XVIII століття Йоган Лямберт. Він спирається на традицію античної філософії і розрізняє предмети, які дані людині в досвіді, та внутрішню суть явищ і предметів (мається на увазі «річ-сама-по-собі», або ж «річ у собі»). За Лямбертом, проникнення до суті речей може виявляти хиби та ілюзії в розумінні їхньої справжньої природи.

У філософії Імануеля Канта ми також зустрічаємо сентенцію «річ-сама-по-собі»: «Отже, ми хотіли сказати, що всяке наше споглядання є ніщо інше, як уявлення про феномен, і що речі, які ми споглядаємо, не є самі по собі такими, як ми їх споглядаємо... Яким може бути стан предметів самих по собі і окремо від цієї

сприйнятливості нашої чуттєвості, нам залишається цілком невідомо»¹.

Таким чином, можна констатувати два рівні, або ж дві перспективи, які зумовлюють онтологію феноменологічного.

1. *Істинний рівень*; на цьому рівні перебувають неявні об'єкти, людина їх не спостерігає, хоча може передбачати. Частіше це відбувається в піднесених станах, коли за допомогою розуму людина осягає глибинний зміст речей і явищ (ноуменальний план, ноуменальний рівень, ноуменальна дія).

2. *Відносний рівень*; на цьому рівні перебувають реальні об'єкти нашого світу, людина їх спостерігає, аналізує, характеризує; проте на цьому рівні речі і явища поверхнево виявляють свій зміст. Ця неповнота реальних об'єктів стає очевидною, коли людина, визначаючи їхні смислові аспекти, стикається з тим, що їхній зміст простягається далі від їхніх видимих обрисів.

Окреслені (умовно) істинний і відносно істинний рівні лежать в основі будь-яких суперечностей і перипетій щодо розуміння й трактування феноменології як такої та феноменології речей і явищ. Причому ця дилема така ж давня, як і світ та спроби людини осягнути й пояснити суть феноменологічного.

Давньокитайський трактат «Дао Де Цзін» свідчить: «Дао порожнє, але коли його використовують, то, здається, воно невичерпне. — О, яка глибина! Воно початок усіх речей»². Платон говорить про три рівні образу (речей): *ейдос* (грецьк. εἶδος — вид, образ) — праобраз, першообраз, незмінна основа речей; *ейкон* (грецьк. εἰκών — ікона, правдиве відображення ейдосу); *ейдолон* (грецьк. εἰδωλον) або *фантазма* (грецьк. φάντασμα) — умовне, приблизне, неправдиве відображення ейдосу. Оскільки ейдоси — первинна основа речей і явищ, вони не можуть щось відображати. Натомість ейкон і особливо ейдолон чи фантазма спрямовані до речей і явищ, зміст яких вони виражають і зміст яких доступний для пізнання.

¹ Кант І. Критика чистого розуму / Переклад з німецької та примітки І. Бурковського. Київ: Юніверс, 2000. С. 68–69.

² Лао-цзи. Дао Де Цзін. Книга про шлях та силу / Переклад Л. Дудченко. Київ: Арій, 2022. С. 13 (IV вірш).

Диспути середньовічних схоластів про співвідношення в речах їхнього реального змісту існування (*existentia*) та справжньої суті (*essentia*) — це ті ж самі два рівні буття речей. Намагання Георга Гегеля побудувати методологію, яка б зняла суперечність між визначенням явища і його суті, віддзеркалює окреслені два рівні онтології.

Фундатор науки феноменології Едмунд Гусерль визначає її як науку, спрямовану на «редукцію фізичного світу до його виявів у свідомості й для свідомості з надією прийти до суто “наукової” або “позбавленої передумов” філософії»¹. Для цього він запропонував метод феноменологічної редукції. Особливістю цього методу є відмежування від накопичених відомостей про предмети і осягнення їхньої справжньої суті. Гусерль передбачав таку перспективу, але не визначив суті феноменологічного буття! Більше того, метод феноменологічної редукції співзвучний з принципом апофатичної теології: *Бог не є те...* А сам феноменологічний метод — як метод безпосереднього єднання (злиття) з потоком свідомості — спирається на принцип давньої містичної практики, який також передбачав безпосереднє єднання свідомості людини з об'єктом пізнання: *я є те*.

Водночас щодо феноменології слід зазначити, що на сьогодні це поняття не вирізняється однозначністю визначення. Можна виокремити такі позиції в її трактуванні: а) феноменологія — як «метод з'ясування смислових структур та зв'язків свідомості, як споглядання тих інваріантних її характеристик, які уможливають сприйняття об'єкта та інші різновиди пізнання» (Е. Гусерль); б) Мартин Гайдеґер, Жан-Поль Сартр, Моріс Мерло-Понті загалом поділяють цю позицію, хоча й сумніваються в можливості філософії як «точної науки» описати феноменологічні структури свідомості².

Те саме стосується сучасних науковців, які феноменологію розглядають в контексті різних моментів: феноменологія — «тран-

¹ Мур Е. Феноменологія. *Енциклопедія постмодернізму*. Київ: Основи, 2003. С. 446.

² Кошарний С. Феноменологія. *Філософський енциклопедичний словник*. Київ: Інститут філософії ім. Г. Сковороди НАНУ. 2002. С. 666–667.

сцендентальний ідеалізм»¹, «трансцендентальний емпіризм»², «феноменологія досвіду»³, «феноменологія смирення»⁴. Очевидно, що феноменологія може стосуватися буття будь-яких речей і явищ, але вона не може зводитися до них безпосередньо, оскільки це спрощує її смислову субстанцію (Сказане стане очевидним нижче, коли для розуміння феноменології будуть запропоновані таблиця і відповідні пояснення.).

Доречно звернути увагу й на публікації, в яких акцентується на межах феноменології. У збірнику статей «Предмет(и) феноменології: перечитування Гусерля»⁵ друга частина має назву: «Границі феноменології: до феноменології як філософії границь». У цих статтях розглядаються феноменологічні аспекти так би мовити реалістичного плану в бутті речей і явищ («реалістична феноменологія»), водночас деякі автори наголошують на чомусь більшому (в речах і явищах), що було предметом аналізу й Едмунда Гусерля: «несвідоме, народження, раннє дитинство, сон, смерть, інстинкти, ірраціональне»⁶.

Водночас щодо намагання описати глибинний зміст буття речей і явищ та дискурсу про границі феноменології треба зазначити таке.

Апофатична теологія використовує метод заперечення актуалізованих нею аспектів буттєвої природи Бога лише для того,

¹ Schnell, A. (2020). Phänomenologie als transzendentaler Idealismus. *Phänomenologische Forschungen*, 1, 167–193.

² «Я спробував описати це, визначаючи феноменологію як трансцендентальний емпіризм». Кебуладзе В. Ідеї I: трансцендентальний поворот у феноменологічній філософії. *Наукові записки НаУКМА. Філософія та релігієзнавство*. 2022. № 9–10. С. 99.

³ Кебуладзе В. Феноменологія досвіду / Відповідальний редактор А. Лой. Київ: Дух і Літера, 2012. 280 с.

⁴ Добко Т. Феноменологія смирення. *Гуманітарні студії*. Збірник наукових праць. 2013. Випуск 20. С. 52–62.

⁵ Apostolescu, I. (Ed.). (2020). *The Subject(s) of Phenomenology: Rereading Husserl*. Cham: Springer Nature. URL: <https://doi.org/10.1007/978-3-030-29357-4>

⁶ Кебуладзе В. Феноменологічні сюжети. *Sententiae*, Volume XL, Issue 1. 2021. С. 130.

щоб пояснити, що все, що можна сказати про Нього, не може охарактеризувати Його справжню природу (Бог не є те...). Як каже Діонісій Ареопагіт, істинна суть Бога оповита «пресвітлим мороком»¹. А також: «...*Сущий* простягається на все суще і є над суще... *Премудрість* простягається на все умовé, і розумне, і чуттєве і є над усе це»².

Разом з тим, завдяки актуалізації розмаїтої смислової площини Вищого й можливого Буття Бога набуває значимості безмежна перспектива в задаванні такого плану запитань і пошуків на них відповіді. Якщо до цього додати, що все має початок і кінець, що суть нескінченності криється в ній самій (нескінченність замикається сама на собі), тоді неважко передбачити, що апофатична теологія в якийсь момент *знайде* останню відповідь. Однак ця відповідь стосуватиметься не прийнятної для нас вербальної аналітики, а тих моментів (в онтології), які вже послугуватимуться іншими формами пізнання, які передбачають розвинуті вищі психічні здібності людини.

Якщо сказане спрямувати до феноменології, то тут треба передбачати аналогічну перспективу. Тобто, що в пошуку й поясненні її глибинної основи у певний момент ми прийдемо до розуміння її справжньої суті, як і до того, що допоможуть нам у цьому актуалізовані відомості давньої (езотеричної) філософії та врахування досвіду тисячолітньої містичної практики.

Справді, на сьогодні феноменологія (вірніше, її теперішнє розуміння й трактування) постає як акцентована розмаїта смислова канва, аспекти якої повною мірою не отримують пояснення, водночас її атрибути простягаються до неосяжних для сучасної людини меж, де й міститься справжня відповідь щодо визначення її змісту.

Завершуючи короткий огляд літератури і проблематики феноменології, зазначу таке. Феноменологія не була науковим на-

¹ Діонісій Ареопагіт. Про містичне богослов'є / Переклад з грецької ієромонах Онуфрій (О. Кіндратишин). Львів: Свічадо, 2018. С. 7.

² Діонісій Ареопагіт. Про Божі імена. Греко-український словник / Переклад з грецької ієромонах Онуфрій (О. Кіндратишин). Львів: Свічадо, 2024. С. 81.

прямом, а радше «феноменологічним рухом»¹, спрямованим на дослідження глибинних основ екзистенції. Як зазначалося вище, небувале зацікавлення її природою зумовлено специфікою сучасності, зміст чого треба співвідносити із завершенням розвитку певних культурних і фізичних явищ та формуванням якісно нового культурного становлення.

Незважаючи на розбіжності у визначенні феноменології, на сьогодні її концептуальна основа залишається незмінною: в узагальненому плані **феноменологічне** *тракується як найвищий рівень буття явищ і речей*.

Започатковане феноменологією отримало розвиток у численних працях в різних царинах наук, в тому числі й музикознавстві — феноменології, філософії, онтології музики².

Прагнучи стати наукою, що досліджує «чисту свідомість», пізнає справжню суть явищ і речей, феноменологія не долає бар'єр між свідомістю людини і тими її станами, які не знаходять відповідників у термінології офіційної науки, але які добре відомі насамперед езотеричній філософії, містичній практиці, а також тим філософам (науковцям), які обізнані з потаємним давнім знанням.

Такого плану публікації щодо аналізу феноменології як явища, феноменології музики важко назвати (я не беру до уваги ті

¹ Spiegelberg, H. (1972). *Phenomenology in Psychology and Psychiatry: A Historical Introduction*. Evanston: Northwestern University Press.

² Братко К. В. Онтологія музики: до визначення основоположень філософії музики. *Вісник Черкаського університету*. 2019. № 1. С. 71–80; Капічіна О. О. Феноменологічні основи проблеми музичного сприйняття. *Вісник Донецького національного університету економіки і торгівлі ім. М. Туган-Барановського*. 2012. № 2 (54). С. 164–168; Козаренко О. В. Філософія музики як необхідна складова сучасної мистецької освіти. *Вісник Львівського національного університету ім. І. Франка. Серія «Мистецтво»*. 2012. № 11. С. 3–7; Копелюк О. Феноменологія стилю як музикологічний дискурс. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2019. Вип. 55. С. 7–21; Рябініна О. В. Феноменологія музики. Досвід концептуалізації. Харків: Харківський військовий університет, 2000. 286 с.; Рябініна О. В. До трансцендентальної логіки музичного простору. *VIRTUS*. 2017. № 11. С. 36–42.

публікації, в яких різні явища, в тому числі й музичні, аналізуються в розрізі давніх релігій). У моїй статті «Суть музичного: до визначення фундаментальних підоснов музики, езотеричний контекст»¹ та монографіях² зроблені спроби актуалізувати відомості езотеричної філософії. Ця ж перспектива визначає пропонований нижче дискурс.

Мета дослідження полягає в аналізі феноменологічного як явища, феноменологічного у музиці та визначенні його смислової й буттєвої основи.

Методологія дослідження. Використовуються аналітичний, феноменологічний, порівняльний методи, метод гіпотетичної аналітики.

Виклад основного матеріалу дослідження

У контексті сказаного вище актуалізуємо запитання: «У чому полягає основна проблема визначення феноменологічного?».

Можна стверджувати, що відповідь на це запитання моделюють два моменти: а) в аналізі явищ, у дослідженні «чистої свідомості» феноменологія не долає бар'єр між звичайною свідомістю людини і тими її станами, які від давніх-давен пізнаються за допомогою її вищих психічних здібностей; б) у визначенні суті явищ феноменологія спирається на вербальну характеристику, тоді як їхня (глибинна) природа лежить за межами звичайних онтологічних можливостей людини та вербальних визначень.

Треба визнати, що офіційна наука орієнтується на звичайні (у сенсі аналітики) розумові можливості людини. Якщо взяти до уваги, що ментальність кожної людини зумовлена її духовним

¹ Опанасюк О. Суть музичного: до визначення фундаментальних підоснов музики, езотеричний контекст. *Українське мистецтвознавство*. Зб. наук. праць. Вип. 18. НАН України, ІМФЕ ім. М. Рильського. Київ. 2018. С. 6–18.

² Опанасюк О. П. Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти: монографія. 3-є вид. Київ: Освіта України, 2020. 472 с.; Опанасюк О. П. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм: монографія; видання 2-ге, перероблене та доповнене. Київ: Освіта України, 2021. 320 с.

розвитком, рівнем розумових здібностей, очевидно, що очікувати на однастайність в осягненні суті явищ не варто. Те саме стосується намагання офіційної науки феноменологічні аспекти описувати вербально.

Натомість містична традиція заперечує останнє і наголошує на необхідності розвитку в людини її вищих психічних здібностей, які й дадуть можливість досягнути феноменологічне буття. Надані езотеричною філософією й містичною практикою відомості розширюють візії змістового поля предметів і явищ. Однак ці відомості не вважаються об'єктивними, позаяк офіційна наука повністю не може їх підтвердити. Відтак ми потрапляємо до зачарованого кола: з одного боку, офіційна наука неспроможна повною мірою визначити й охарактеризувати феноменологічне буття, з іншого боку, відомості езотеричної філософії й містичної практики, які це пояснюють, здебільшого ігноруються.

На моє переконання, нову перспективу в дослідженні феноменологічного відкриває *метод гіпотетичної аналітики*; він передбачає оперування різною інформацією, яка окреслює, в тому числі й гіпотетично, зміст явища, що аналізується. Цей метод дає можливість переступити через межу підтвердженого офіційною наукою знання і дослідження будувати не тільки на основі відомостей офіційної науки, але й на основі неофіційних джерел та відповідних форм отримання знання. Зазначу й те, що категоричне заперечення тисячолітнього знання езотеричної філософії та містичної практики є ознакою крайнього консерватизму.

У контексті сказаного звернемося до свідчень, отриманих за допомогою зміненого стану свідомості.

Американський математик і містик XX століття Франклін Меррелл-Вольф своє життя присвятив дослідженню феноменології буття. Описуючи містичне захоплення, він зазначає: «...я неодноразово перебував у Потоці Амброзії... Мислительна і тілесна активність можуть продовжуватися в Ньому, якщо не порушується свого роду легка внутрішня зосередженість. Але зосередженість свідомості на діяльності інтелектуальній чи фізичній перериває Потік... До цього часу для поглиблення розуміння я не раз намагався виразити себе через письмо. Тепер же будь-які форми вираження видаються мені неадекватними. Внутріш-

ня думка постає більш ясною у своїй відносній безформності, ніж коли я даю їй оформлення...»; «Коли ж я намагаюся надати цій думці формулювання,... мене не полишає відчуття, що те, про що я пишу чи говорю, правильне лише частково»¹.

Прикладом для розуміння феноменологічного (в музиці) є випадок з моєї композиторської практики: «...Одного разу, зовсім не ставлячи перед собою мету створити музику, а просто налаштувавши свою свідомість на Дух Галичини, на досить тонкому рівні я відчув теплу, душевну праслов'янську енергію, а точніше — духовне поле Галичини... я внутрішньо почув мелодію, вірніше... її змістовий код з потенційним глибоким змістом. Я добре фіксував об'ємну площину мелодії, яка немов складалася з різних її варіантів, але основне зерно — музична мислеформа — від цього не страждала, а... набувала стану феноменологічної повноти. Коли я таким чином "спостерігав" її, то... не мав проблем з фіксацією її цілісного вигляду... І як тільки я обрав певний варіант мелодії, стан феноменологічного відчуття віддалився, а вона сама стала реальним об'єктом, у площині якої (за умови вслуховування, вживання в мелодію) відчуються глибинні змістові пласти»².

Наведені приклади дають можливість констатувати таке. Феноменологічна сфера (план, вимір) є об'єктивною даністю, вона активізується у станах зміненої свідомості, творчих станах. Цей феноменологічний зміст (буття явищ) неможливо виразити вербально. Крім того, феноменологічне може стосуватися різних явищ — як за їхнім внутрішнім змістом, так і за приналежністю до певних смислових сфер тонкого плану (це питання розглядається нижче).

До цього треба додати, що однозначність в осягненні феноменологічного буття різними людьми може забезпечити однаковий рівень їхнього бачення і сприйняття сутнісного плану феноменологічної сфери. Аналогом такої однозначності є зір лю-

¹ Merrell-Wolff Franklin. (1983). Pathways Through To Space. New York: Julian Press. P. 5–8, 245–246.

² Опанасюк О. П. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм. С. 142.

дини, який унеможливило відмінність бачення різними людьми кольору та форми предметів. Саме це пояснює принципи навчання в храмах давніх культур: неофітам не читали лекцій із логіки, їх не навчали діалектиці, натомість увага спрямовувалася на розвиток вищих духовних сил. Звідси у спостереженні феноменологічного буття предметів і явищ у них не могли виникнути суперечності.

Якщо взяти до уваги спостереження речей за допомогою яснобачення, тоді такому індивідууму відкривається протяжність речей від фізичного світу до тонкого; відтак речі на цьому рівні виявляють світіння, або ж ауру.

Чому цим моментам приділяється стільки уваги? Якщо звернутися до етимології слова «феноменологія», коренем якого є слово «феномен», то в їхній характеристиці ми натрапимо на такі цікаві свідчення. По-перше, в обох випадках (у визначені змісту понять «феноменологія» і «феномен») присутнім є слово «з'являтися»: «Феномен (грецьк. φαίνόμενον — те, що з'являється) — 1) Виняткове, незвичайне рідкісне явище»¹; «Феномен (від грецьк. φαίνόμενον — те, що з'являється)»². По-друге, слово «феномен» має попередника — давньогрецьке дієслово «φαίνεσθαι», яке перекладається як «світитися», «видаватися», «виглядати»³.

Очевидно, що слово «з'являтися» не може стосуватися вигляду реальних речей, оскільки вони завжди перебувають у полі зору людини, і їм (речам) не треба «з'являтися». Неважко збагнути й те, що ці слова та особливо слово «світитися» радше всього стосуються того, що виходить за межі фізичного спостереження речей і явищ, а не суб'єктивних і часто ілюзорних уявлень про їхню суть.

¹ Словник іншомовних слів / Укладачі: С. М. Морозов, Л. М. Шкарапута. Київ: Наукова думка, 2000. С. 608; Загнітко А. Сучасний лінгвістичний словник. Вінниця: ТВОРИ, 2020. С. 837.

² Кошарний С. Феномен. *Філософський енциклопедичний словник*. Київ: Інститут філософії ім. Г. Сковороди НАНУ. 2002. С. 665.

³ Там само. С. 665.

Зазначене зіставимо з характеристикою тонкого плану в езотеричній філософії: «...Часто його (астральний план. — О. О.) називають царством ілюзій, але не тому, що він хоча б скільки-небудь є більш ілюзорний, ніж світ фізичний, а з причини крайньої недостовірності вражень, які отримує від нього недосвідчений спостерігач»¹. Відтак можна стверджувати, що глибинну основу походження слова «феномен» визначають саме такі астральні спостереження.

Водночас правдивим є те, що в роздумуванні про суть предметів чи в написанні музики індивідууми могли виходити на рівень сприйняття, коли досягнутий смисл (речей) набував обрисів світіння. У праці «Путівник мислі до Бога» середньовічний теолог і філософ Бонавентура, посилаючись на теолога й філософа Аврелія Августина, якого вважають автором сентенції «зір мислі» («*aspectus mentis*»), наголошує: «...*наша мисль зряча*». Що доповнює трьома позиціями (такого «зору мислі»): «...По-перше, відносно зовнішніх тілесних [речей] — як те, що називається одушевленістю чи чутливістю; по-друге, в собі та всередині себе — як те, що називається духом; по-третє, вище себе — як те, що називається мислю»². Неважко збагнути, що теза «зір мислі» стосується ментальних операцій людини, під час яких її свідомість підноситься до незбагненних звичайним розумом рівнів існування. Можна стверджувати й те, що словами «зір мислі» середньовічні філософи інтуїтивно виразили особливості буття речей і явищ на тонкому плані, що передбачає синтез мислі (думки), звуку, кольору, форми, структури тощо (детальніше про це йдеться нижче).

Подібним прикладом щодо фіксації такого стану свідомості є окреслення образів своїх творів Людвігом ван Бетговеном. У

¹ Leadbeater C. W. (1896). The Astral Plane (Its Scenery, Inhabitants and Phenomena). *Theosophical Manual*. № 5. P. 7–8.

² Бонавентура. Путівник мислі до Бога. Про приведення мистецтв до богослов'я / Переклад з латинської мови, вступ, коментарі Ірина Піговська. Львів: Видавництво Українського католицького університету, 2014. С. 11, 121.

До цього можна додати, що Аврелій Августин «...відрізняє зір, або погляд, від бачення: адже спрямовувати зір ще не означає бачити. Зором мислі є розмисел, а баченням — знання». Там само. С. 121.

1800-х роках Він повідомив Терезі Брунсвік, що пише оперу, до чого додав: «...Основна діюча особа — вона в мені, переді мною, скрізь, куди б я не пішов... Уперше я піднімаюся до таких вершин. Повсюди світло, чистота, ясність...»¹. Езотерична філософія пояснює такі випадки наявністю у структурі людини астрального, ментального, духовного планів (тіл), які у певні моменти можуть активізуватися, що знаходить своє виявлення у відповідних станах її (людини) свідомості.

Сказане доповню такими міркуваннями. Вище йшлося про те, що в храмах давніх культур практика навчання неофітів (учнів) ґрунтувалася не на логічній характеристиці явищ, а на розвитку в них вищих психічних здібностей. Завдяки цьому вони могли виходити за межі фізичного світу та спостерігати предмети і явища на тонкому плані. Якщо взяти до уваги, що чимало давньогрецьких філософів навчалися в храмах Єгипту (Фалес, Піфагор, Платон), або ж у давньогрецьких жерців, які сповідували аналогічну практику навчання, тоді ще більше стає зрозумілим походження і первинний зміст слова «феномен». Воно вказує на те, що виглядає, видніється і *світиться* за межами фізичного спостереження предметів — на їхню ауру.

І ці ж обставини визначають зміст сентенції «феноменальний світ» — «небувалий, винятковий, рідкісний»², незнаний у звичайному житті світ явищ і речей. Протилежним до нього є світ ноуменів. Ноуменальне буття зумовлене ментальними принципами пізнання. Треба брати до уваги й те, що тонкий план і його підплани передбачають відповідні й притаманні лише для них смислове, кольорове, звукове, загалом — буттєве наповнення речей і явищ.

Ще одне. Якщо індивідуум у розмислах сягає астрального, ментального чи духовного планів (ноуменальна практика) і не бачить кольору, не чує звучання явища, то це вказує на те, що його вищі психічні здібності належним чином не розвинуті. Аналогічно: якщо композитор під час створення музики зміщує сві-

¹ Rolland Romain. (1914). *Vie de Beethoven*. Septieme edition. Paris. Librairie Hachette. P. 31.

² Словник іншомовних слів. С. 608.

домість до тонкого плану (одного з планів) і при цьому не бачить кольору звуків та їхньої форми, то це також свідчить про недостатньо розвинуті вищі психічні здібності, як і про зосередження лише на музичній основі образу.

Відтак можна стверджувати, що вихідний зміст слів «феноменологічне», «феноменологія» стосується того, що виходить за межі, що простягається далі фізичного світу та є первинним у бутті явищ, речей та самої людини. Спрощено цей рівень визначається як тонкий план. Якщо ж актуалізувати його градацію, що пропонує езотерична філософія, тоді можна говорити про астральний, ментальний, духовний та інші плани.

Водночас тут ми зіштовхуємося з архетипом *бінару* — фундаментальною основою, яка визначає буття всього сущого і передбачає: 1) природа й причина будь-яких речей і явищ коріниться у вищому до їхнього існування на фізичному світі плані; 2) формування речей і явищ зумовлене рухом зверху донизу: непроявлене — проявлене, феноменологічне — фізичне, внутрішнє — зовнішнє, несвідоме (безсвідоме) — свідоме; 3) структура планів Світу (Макрокосмос) знаходить аналоги в тілесній будові людини (мікрокосмос); 4) присутність тонкого плану у фізичному, відтак — присутність феноменологічного у фізичному бутті. Іншими словами, вище делегує свої атрибути нижчому, і завдяки цьому воно завжди присутнє в речах та явищах.

Якщо зазначене розглянути в контексті буття музики, тоді неважко відповісти на запитання, завдяки чому феноменологічна сфера присутня в музиці. Це пояснюється тілесною будовою людини, яку спрощено визначають як бінарну структуру відношень тонкого і фізичного планів (про складнішу тілесну будову людини йдеться нижче). Очевидно, що й створена композитором музика також визначається цією умовою. Тобто, що співвідношення феноменологічного і фізичного планів є характерною основою буття музичного твору, музикування і музики загалом.

Наступне, що треба розглянути, це специфіка тонкого плану. Відзначу характерні особливості у спостереженні речей на цьому плані, на яких наголошує езотерична філософія та про що свідчать індивідууми з розвинутими вищими психічними здібностями. На тонкому плані речі постають у своїй *цілісності*, це сто-

сується як смислового рівня їхнього буття, так і видового: «...Будь-який предмет можна бачити немов би зі всіх боків відразу, і внутрішність об'ємної фігури відкрита зору так само, як і її зовнішність. Тому очевидно, що недосвідченому відвідувачу цього світу (астрального плану. — О. О.) досить важко зрозуміти, що насправді він бачить, і ще більш важчим — перевести своє бачення на непридатну для цього мову звичайного мовлення»¹.

На тонкому плані звучання музичної ідеї також може передбачати полісмиловий, поліваріантний звуковий рівні і водночас набувати кольорового забарвлення, структурної конфігурації тощо. Подібне під час написання музичних творів відчувають багато композиторів, хоча, й можливо, не завжди звертають на це увагу. Можна сказати, що зазначене належить до об'єктивної компоненти, яку треба враховувати при аналізі феноменології музики.

Таким чином, ми отримали відповідь на запитання — що передбачає феноменологічна сфера чи феноменологічний план. Ця сфера (астральний, ментальний, духовний плани плани) містить не тільки цілісне буття явищ і предметів в їхній смисловій, видовій і буттєвій даності, але й виявляє їхню смислову субстанцію, зміст якої неможливо повністю виразити ні словами, ні будь-яким музичним твором. Водночас очевидно, що феноменологічна сфера присутня в бутті останнього: з одного боку, музичний твір виражає один зі смислових аспектів цієї цілісності (певний афект), з іншого боку, він актуалізує смислове поле (смислову субстанцію, цілісне буття) цього афекту, що ми сприймаємо завдяки присутності в нас відповідних тіл (планів буття). Зумовлений бінарною структурою музичний твір передбачає діалог між сформованою на астральному, ментальному чи духовному плані смисловою цілісністю та одним актуалізованим з її смислових аспектів, який і визначає зміст певного музичного твору.

¹ Leadbeater C. W. (1896). The Astral Plane (Its Scenery, Inhabitants and Phenomena). *Theosophical Manual*. № 5. P. 8.

Перейдемо до розгляду феноменологічного в музиці. Ще раз зазначу, що феноменологічне здебільшого розглядається як найвищий рівень буття речей і явищ. Водночас феноменологічне завжди залишається феноменологічним — у сенсі його приналежності до тонкого плану. А також, що феноменологічне в музиці не є сталим; воно «затушоване» темпоральністю музичних творів, рівнем розвитку свідомості композитора. Очевидно й те, що буття музики виражає як феноменологічне начало, так і фізичне. В останньому випадку маються на увазі музичні твори, в яких рівень образності та художнє узагальнення не виходять за межі (умовно) звичайних переживань людини.

Історія музики дає нам численні приклади музичних творів і принципів музикування, зміст яких визначає яскраво виражена феноменологія. Водночас музична культура містить численні приклади, коли феноменологічний рівень не був провідною ознакою, коли питома вага феноменологічного в музичних творах була маловиразна, або відходила на далекий план. Відтак, можна говорити про посилення і послаблення феноменологічного начала в музичних творах, як і про посилення чи послаблення в них фізичного начала.

У давніх культурах музика була прикладною, відтак не передбачала суб'єктивності; останнє стосувалося лише особливостей володіння музичним ремеслом для вираження канонічних та загальновідомих у певній культурі сюжетів і образів. За таких обставин говорити про музичний твір можна умовно, оскільки музика існувала як спонтанна форма творчості виконавців. Основу цієї музики визначали різні практичні завдання: духовні, магічні, терапевтичні, побутові тощо. У перших двох випадках музика завжди була феноменологічною. Значною мірою це стосується медичної практики, в якій музика виконувала функцію медіатора. Вона підіймала свідомість людини до тонкого плану, на якому відбувалося її спілкування зі своєю душею та усунення причин проблеми.

Інше властиве для музики Європейської культури, становлення якої визначають символічний (Середньовіччя, Відродження), класичний (Новий час, Просвітництво), романтичний (XIX ст.), ін-

тенціональний (кінець XIX–XXI ст.) періоди¹. Якщо в символічний період європейська музика, як і давня, здебільшого орієнтувалася на прикладні форми, то, починаючи від XVI–XVII століть, музикування вже підпорядковувалося художньому принципу вираження. Відтак у ці й наступні століття музичний твір розвивається за напрямом здатності виражати в музиці різноманітні образи і сюжети навколишнього світу. Цей процес опанування в музиці формами й технікою для вираження розмаїтих образів завершується в XIX столітті; можна стверджувати, що в кінці цього століття музика вже могла виражати найрізноманітніші образи і сюжети, які відображали навколишній світ. У XX–XXI століттях ситуація розвивається у контексті *динамізації* факторів посилення чи послаблення феноменологічного і фізичного начала в музичних творах.

Таким чином, можна говорити про чотири узагальнені типи музичних творів, зміст яких тією чи іншою мірою визначають посилення чи послаблення в них феноменологічного і фізичного начала: 1) домінування феноменологічного, питома вага фізичного маловиразна, відходить на далекий план; 2) домінування фізичного, питома вага феноменологічного маловиразна, відходить на далекий план; 3) посилення феноменологічного, фізичне певною мірою зберігає свої ознаки; 4) посилення фізичного, феноменологічне певною мірою зберігає свої ознаки. Очевидно, що те саме стосується музикування й музики загалом — незалежно від культури і епох, до яких вони приналежні.

Зазначене щодо феноменологічного і фізичного у музичних творах актуалізує питання їхньої *образно-сміслової градації*. Наразі я лише наголошую на необхідності розроблення такої типології, що й передбачається в наступних публікаціях. Водночас нижче це питання додатково аналізується та пропонуються певні принципи щодо можливої образно-сміслової градації феноменологічного і фізичного в музичних творах.

¹ Опанасюк О. П. Іntenціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти. С. 154.

Розглянемо таблицю «Динаміка структурального буття Всесвіту, людини, художнього образу», запропонованій у монографії «Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм» (розміщена нижче)¹. Таблиця складається з трьох колонок. Перша вказує на відомі в езотеричній філософії сім планів Всесвіту, що в другій і третій колонках знаходить відображення в структурі семи тіл людини та семи планах формування художнього образу. Завдяки такому порівнянню, завдяки актуалізації методу гіпотетичної аналітики, який бере до уваги відомості езотеричної філософії і давнього знання, відкривається нова перспектива в онтології різних речей, в тому числі й у пізнанні феноменологічного.

За основу аналізу становлення художнього образу взято фундаментальну структуру тетрактиди, шаблї якої визначені чотирма поняттями: «принцип», «становлення», «означення», «спосіб існування» / «спосіб буття».

Це означає, що смислову й буттєву динаміку семи планів можна розглядати у контексті цієї структури; тобто, що на кожному плані формування художнього образу може відбутися, і в цьому процесі тетрактида визначатиме зміст його становлення. Водночас нижча есенція верхнього плану (у контексті четверної структури формування) — *спосіб існування / спосіб буття* — транслюється до нижчого плану і стає *принципом* її функціонування. Спочатку, як імпульс, постає *принцип* (буття) художнього образу, далі розгортаються рівні *становлення* і *означення*. *Спосіб існування* завершує процес і вказує на форму, яка зумовлює конкретний зміст художнього образу (на таблиці окреслена динаміка ілюструється на рівні Вищого Плану III та Фізичного плану). Цей же спосіб існування в цілому визначатиме смислові й буттєві аспекти кожного плану.

Аналогом зазначеного є *принцип семеричності* в давньоіндійській філософії та космогонії. Згідно з цією теорією, семерична структура визначає формування смислової й буттєвої есенції кожного плану, в процесі розгортання яких вихідне духовно-

¹ Опанасюк О. П. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм. С. 156.

матеріальне начало все більше занурюється до нижчих планів, а також, що сьомий аспект певного плану є основою для розвитку першого аспекту нижчого плану (який зумовлений аналогічною семеричною динамікою)¹.

Необхідно мати на увазі, що тетрактида насамперед стосується структурних компонентів процесуальності, зумовлює її формотворчий процес, тоді як семеричний принцип визначає смислову основу кожного плану та особливості їхнього формування — у контексті розгортання вихідного імпульсу (того, що передуює Вищому Плану I та в цілому визначає проявлене буття).

Якщо зазначене розглянути в контексті структурної будови людини (її семи тіл), неважко збагнути, що всі плани, у тому числі латентно, присутні в людині і створених нею художньому образі та музичному творі. Це пояснює, яким чином Вище Буття присутнє в нижчому (бутті) та в який спосіб воно вставлене в нього.

Водночас треба мати на увазі теперішній розвиток людини, який передбачає в ній різну міру активності чотирьох нижчих планів (тіл) — фізичного, астрального, ментального, духовного.

¹ «Про те, що відбувається на двох вищих сферах всесвіту — шостої і сьомої, ми можемо мати лише досить приблизне уявлення. Енергія Логосу вихровим рухом з надзвичайною швидкістю "просвердлює дири в просторі" всередині первинної матерії, і цей вихор життя, огорнений в найтоншу оболонку з недиференційованої матерії, і є *первинний атом*; ці первинні атоми та їхні агрегати, які розповсюджені у всьому всесвіті, утворюють підрозділи духу-матерії *найвищої, сьомої сфери*». В основу *шостої сфери* кладеться найгрубіша сублімація первинного атома сьомої сфери, яка «стає найтоншою одиницею духу-матерії, або первинним атомом *шостої сфери*». І так далі: «Атом шостої сфери своєю чергою викликає вихровий рух в агрегатах своєї власної сфери та, обмежений стіною цих грубих агрегатів, стає найтоншою одиницею духу-матерії, або первинним атомом *п'ятої сфери*». Besant Annie. (1899). The ancient wisdom. Second Edition. Theosophical Publishing Society. London. P. 53–54.

Принцип семеричності детальніше охарактеризований в «Листах Магатм». The Mahatma letters to A. P. Sinnett. (2021). Transcribed and Compiled by A. Trevor Barker. Second and Revised Edition. Theosophical university press. Pasadena, California.

У поодиноких випадках творчого піднесення чи осяяння деякі духовно розвинуті індивідууми можуть виходити на рівень Вищого Плану III, але не вище. Це свідчить про те, що творча діяльність сучасної людини здійснюється на чотирьох нижчих планах.

Таблиця

Динаміка структурального буття Всесвіту, людини, художнього образу

П/п	Плани Всесвіту	Тілесний склад людини	Структурний склад художнього образу
1	Вищий План I	Вище тіло I (Адi)	<i>Праобраз-Принцип</i>
2	Вищий План II	Вище тіло II (Анупадака)	<i>Праобраз-Становлення</i>
3	Вищий План III	Вище тіло III (Атмічне тіло)	<i>Праобраз-Означення</i> (означений Праобраз-Принцип; з можливістю формування на цьому плані щабля <i>Праобразу-Способу Існування / Способу Буття</i>)
4	Духовний план	Духовне тіло (Інтуїтивне тіло)	<i>Образ-принцип</i>
5	Ментальний план	Ментальне тіло	<i>Образ-становлення</i>
6	Астральний план	Астральне тіло	<i>Образ-означення</i>
7	Фізичний план	Фізичне тіло	КОНКРЕТНИЙ ОБРАЗ (з актуалізацією 4-ох ланок конкретного формування: <i>принципу, становлення, означення, способу існування / способу буття</i>)

Таблиця відкриває шлях до розуміння феноменологічного і доповнює сказане вище. Уже зазначалося, що феноменологічне протилежне фізичному і стосується вищих від нього шести планів.

Якщо взяти до уваги, що нижчий аспект певного плану — *спосіб існування / спосіб буття*, який зумовлює певний нижчий план (він стає *принципом* його смислової й буттєвої есенції), — тоді очевидним стає таке.

Насамперед треба акцентувати на наявності *Єдиної Основи* у бутті Світу. Вище Буття — Вищий План I, як і Вищі Плани I–III в цілому (які є латентними для сучасної людини) — пронизує і відповідним чином (відповідно до смислової й буттєвої есенції кожного плану) наповнює Собою усі плани (у трансформованому виді транслює Свої смислові аспекти до усіх планів). Відтак усі плани існують як Великий і Єдиний Буттєвий Континуум, який за різних обставин Свого існування і для різних форм життя може актуалізувати не тільки певний план чи кілька планів, але й ті чи інші їхні структурні підплани.

Якщо нижчий аспект вищого плану стає основою (принципом) буття нижчого плану, неважко збагнути, що в цьому інволюційному процесі відбувається постійне послаблення смислових і буттєвих аспектів Вищого Буття та моделюється Його смислова й буттєва градація (відповідно до кожного плану). З одного боку, Вище Буття (Єдина Основа) обіймає Собою Буттєвий Континуум із семи планів, з іншого боку, на кожному плані Його смислова й буттєва есенція трансформується і відповідним чином детермінує ці плани. Це доповнює сказане про те, яким чином Вище Буття у трансформованому виді присутнє в нижчому і вставлене в нього.

Наступне, що треба з'ясувати, — це те, як у контексті семи планів розглядати феноменологічне і чи можна на Фізичному плані феноменологічне розглядати власне як феноменологічне.

Якщо Вище Буття пронизує і наповнює Собою усі плани, якщо вони існують як Єдиний Буттєвий Континуум, тоді очевидно, що феноменологічне стосується кожного плану. Це стосується й тих планів, які людина зможе осягати в досить далекому майбутньому. Водночас кожний вищий план завжди набуватиме статусу феноменологічного за відношенням до нижчого (плану). У цьому ви-

падку матимемо на увазі окреслений вище принцип *бінару* (не-проявлене — проявлене, феноменологічне — фізичне, внутрішнє — зовнішнє, несвідоме — свідоме), він не тільки зумовлює будь-яке буття, але й показує, де міститься феноменологічне. За відношенням до другої (нижчої) ланки воно завжди належатиме першій (ланці).

Щодо феноменологічного на фізичному плані, який є останнім щаблем інволюції Вищого Буття, треба сказати таке. Хоча фізичний план також належить до Єдиного Буттєвого Континууму, хоча енергія Єдиного (відповідним чином) пронизує його, очевидно, що розглядати на цьому плані феноменологічне як феноменологічне треба опосередковано. Водночас певні аспекти феноменологічного будуть актуальні (у контексті фізичного плану) для тих явищ, змістова основа яких буде нижчою від певних його вищих смислових аспектів. Якщо взяти до уваги структуру тетрактиди, у контексті якої відбувається становлення явища, то очевидно, що певна вища її ланка буде виконувати функцію феноменологічного за відношенням до нижчої. Те саме відбуватиметься, якщо за основу градації планів взяти семеричний принцип давньоіндійської філософії.

Для пояснення феноменологічного буття явищ на фізичному плані чудовим прикладом є теза М. Гайдегера, який, цитуючи Геракліта, зазначає, що «речам властивим є прагнення утаїтися»¹. І якщо на фізичному плані завершується інволюційний рух Вищого Буття, то неважко збагнути, що утаємниченість речей передбачає феноменологічне, тобто їхню протяжність до сутнісної площини вищих планів. Якщо ж зміст певних речей і явищ (умовно) є досить приземистим, то функцію феноменологічного виконуватиме якась з вищих есенцій цього (фізичного) плану. Завдяки таким умовам можливими є інволюційні та еволюційні процеси та вираження феноменологічного змісту образів на Фізичному плані.

Як уже зазначалося, три Вищі Плани латентні й недоступні для теперішнього рівня розвитку людини; відтак в її тілесній бу-

¹ Heidegger M. (1983). Gesamtausgabe, II Abteilung: Vorlesungen 1923–1944. Band 29/30. Frankfurt a. M., Klostermann.

дові різну міру активності можуть виявляти астральний, ментальний, духовний плани (звісно ж, і фізичний план). Це пояснює, завдяки чому феноменологічне присутнє в музичному творі та музикуванні. До того ж, у творчому акті відбувається смислова трансформація цих планів: відповідно до обраного митцем смислового аспекту образу вони змінюються, їхні принципи транслюються до створеного музичного твору і наділяють його аналогічною характеристикою. Відтак, незалежно від приналежності музичних творів до певної епохи, періодів розвитку культури, рівня розвитку свідомості композитора, феноменологічна сфера завжди присутня в музиці.

Таблиця допомагає зрозуміти й те, що смислова цілісність музичних творів зумовлена особливостями якогось одного, рідше двома планами, зміст яких вони виражають. Енергія будь-якого плану може бути принципом музичного твору, який прагне створити композитор. Водночас його духовний розвиток спрямовує свідомість до того плану, на якому формуватиметься музичний твір. Це актуально і тоді, коли свідомість композитора не може піднятися вище астрального чи ментального планів, коли вона схильна до низьких і негативних образів.

У питанні якісного наповнення планів можна орієнтуватися на астрологію, яка враховує позитивні й негативні аспекти планет і відповідним чином визначає зміст астрологічної ситуації (карти явища). Звідси кожний план на негативному рівні також може передбачати відповідні феноменологічні смисли (інфрафізика, антикосмос). Таким чином феноменологічне стосується різних за якісним образно-смисловим наповненням музики і вказує на можливу актуалізацію в ній (музиці) відповідних планів буття.

Висновки. Проведений аналіз дає можливість визначити феноменологічне як явище та зрозуміти особливості його буття, в тому числі й принципи його виявлення в музиці.

Насамперед необхідно зазначити, що у визначенні феноменологічного важко уникнути слів, за допомогою яких воно характеризується (феноменологічне трактується як найвищий рівень буття речей і явищ). Водночас, якщо взяти до уваги сказане з приводу цього явища, наскільки багатшою за змістом, глибиною означення є окреслена площина феноменологічного від будь-яких його ха-

рактистик в офіційній науці! Якщо ж до цього додати визначені в давній та езотеричній філософії особливості планів буття, а також семеричну структуру, яка зумовлює їхню смислову й буттєву есенції, тоді ця глибина зростає багатократно.

Погоджуючись з трактуванням феноменологічного як найвищого рівня буття речей і явищ, зазначу, що феноменологічне завжди треба позиціонувати як найвищий рівень буття. Разом з тим, завдяки проведеному аналізу ми отримали конкретизацію цього вищого буття. Хоча в цьому дослідженні особливості буття речей і явищ на астральному, ментальному, духовному планах не розглядалося, однак сама постановка питання — їхнє буття на цих планах, а також семи підпланів, про що говорить давньоіндійська філософія, — змінює попереднє розуміння феноменологічного і конкретизує його відповідно до зазначених сфер.

Звідси феноменологічне є не лише найвищим рівнем буття речей і явищ, що відповідає дійсності; тепер очевидно: **феноменологічне** — це те, що протилежне фізичному і належить до тонкого плану (астрального, ментального, духовного планів), певною мірою — до вищих аспектів фізичного плану. Феноменологічне може належати до якогось із семи підпланів цих планів, певною мірою — до якогось вищого аспекту фізичного плану.

Таким чином, ми отримуємо структуру щаблів можливого формування феноменологічного. Неважко збагнути, що розмаїті трактування феноменологічного, які зустрічаємо в офіційній науці, будуть (можуть) належати (виражатимуть зміст) до різних планів буття, як і до якоїсь смислової й буттєвої есенції цих планів. Одностайність в осягненні суті феноменологічного, ідентифікація на цьому рівні буття речей і явищ можлива лише за умови розвитку в кожній людині, яка осягає, відповідних вищих психічних здібностей.

Феноменологічне постійно супроводжувало й надалі супроводжуватиме еволюцію людини, починаючи від теперішнього її розвитку, коли актуальними для неї є чотири нижчі плани (фізичний, астральний, ментальний, духовний), і завершуючи розвитком людини на Вищому Плані I в досить далекому майбутньому.

Вище буття, або ж феноменологічний план чи сфера, відповідним чином завжди присутні в нижчому (бутті) — вони встав-

лені в нього (вставлені за принципом трансляції вищого буття до нижчого, у процесі чого відбувається своєрідна інволюція вищого начала до нижчого). Це дає підставу стверджувати, що *зміст музики* (а також зміст речей та явищ) *виражає і феноменологічне і фізичне начало*.

Незалежно від приналежності музики до певної епохи чи періодів розвитку культури, рівня розвитку свідомості композитора, феноменологічна сфера завжди присутня у музичних творах. Водночас зміст музики визначає посилення чи послаблення в ній відповідно феноменологічного і фізичного начала.

У творчому акті відбувається смислова трансформація тонкого плану, тобто астрального, ментального, духовного планів (у деяких випадках якогось вищого аспекту фізичного плану). Наприклад: композитор прагне створити певний образ. Звідси на якомусь із планів (чи їхніх підпланів) буде формуватися художня ідея, вона транслюватиметься до музичного твору і відповідним чином виражатиме в ньому феноменологічний зміст образу. Водночас така дія (творчий акт) змінюватиме смислову канву актуалізованих планів, їхні принципи транслюватимуться до створеного музичного твору і наділятимуть його аналогічною характеристикою.

Можна говорити про *бінарну структуру музики* (музичного твору, музикування) — співвідношення в ній феноменологічного і фізичного, або ж астрального, ментального, духовного і фізичного планів.

Феноменологічний план (сфера) передбачає *цілісність буття явищ і речей*, зміст чого повною мірою неможливо виразити словами та музичним твором. Музичний твір виражає один зі смислових аспектів цієї цілісності, яка існує на вищому плані та що людина сприймає завдяки присутності в ній відповідних тіл (планів буття). Водночас музичний твір (і музикування) передбачає діалог між смисловою цілісністю, яка формується на феноменологічному плані, та актуалізованим одним з її (цілісності) смислових аспектів, що й визначає зміст музичного твору (і музикування).

Кожен з планів (астральний, ментальний, духовний), як і їхні сім підпланів, можуть бути основою музичного твору. Разом з тим,

у творчому акті композитор спрямовує свою свідомість до відповідних високих чи низьких, позитивних чи негативних сфер цих планів чи підпланів, смислові аспекти яких транслюються до створеного музичного твору і наділяють його такими ж характеристиками.

Актуальним стає питання диференціації музичних творів: а) за мірою присутності в них феноменологічного; б) за змістом цього феноменологічного, тобто за їхнім спрямуванням до високих чи низьких, позитивних чи негативних сфер, що й визначає образну палітру музичних творів¹.

Література

1. Apostolescu, I. (Ed.). (2020). *The Subject(s) of Phenomenology: Rereading Husserl*. Cham: Springer Nature. URL: <https://doi.org/10.1007/978-3-030-29357-4>
2. Besant Annie. (1899). *The ancient wisdom*. Second Edition. Theosophical Publishing Society. London. URL: https://www.theosophy.world/sites/default/files/ebooks/besant_the_ancient_wisdom_1899.pdf
3. Heidegger M. (1983). *Gesamtausgabe, II Abteilung: Vorlesungen 1923–1944. Band 29/30*. Frankfurt a. M., Klostermann.
4. Leadbeater C. W. (1896). *The Astral Plane (Its Scenery, Inhabitants and Phenomena)*. *Theosophical Manual*. № 5. URL: https://web.archive.org/web/20160531053917/http://hpb.narod.ru/tpb/TPH_ASTP.HTM
5. Merrell-Wolff Franklin. (1983). *Pathways Through To Space*. New York: Julian Press. URL: <https://archive.org/details/pathwaysthrought00-merr/page/n5/mode/2up>
6. Rolland Romain. (1914). *Vie de Beethoven*. Septieme edition. Paris. Librairie Hachette. URL: <https://ia800904.us.archive.org/13/items/-viedebeethoven00roll/viedebeethoven00roll.pdf>
7. Schnell, A. (2020). *Phänomenologie als transzendentaler Idealismus. Phänomenologische Forschungen, 1*, 167–193.

¹ У цьому випадку відсилаю читача до своєї монографії, в якій узгальнене визначення музики відомих композиторів співвідноситься з певними чакрами людини (що передбачає й відповідні плани буття і структуру — тіла людини). Опанасюк О. П. Іntenціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти. С. 400–401.

8. Spiegelberg, H. (1972). *Phenomenology in Psychology and Psychiatry: A Historical Introduction*. Evanston: NorthWestern University Press.
9. The Mahatma letters to A. P. Sinnett. (2021). Transcribed and Compiled by A. Trevor Barker. Second and Revised Edition. Theosophical university press. Pasadena, California. URL: <https://www.theosociety.-org/pasadena/mahatma/MahatmaLetters-eBook.pdf>
10. Бонавентура. Путівник мислі до Бога. Про приведення мистецтв до богослов'я / Переклад з латинської мови, вступ, коментарі Ірина Піговська. Львів: Видавництво Українського католицького університету, 2014. Lxii + 170 с.
11. Братко К. В. Онтологія музики: до визначення основоположень філософії музики. *Вісник Черкаського університету*. 2019. № 1. С. 71–80.
12. Діонісій Ареопатит. Про Божі імена. Греко-український словник / Переклад з грецької ієромонах Онуфрій (О. Кіндратишин). Львів: Свічадо, 2024. 248 с.
13. Діонісій Ареопатит. Про містичне богослов'є / Переклад з грецької ієромонах Онуфрій (О. Кіндратишин). Львів: Свічадо, 2018. 12 с.
14. Добко Т. Феноменологія смирення. *Гуманітарні студії*. Збірник наукових праць. 2013. Випуск 20. С. 52–62.
15. Загнітко А. Сучасний лінгвістичний словник. Вінниця: ТВОРИ, 2020. X, 920 с.
16. Йог Сутарама. Філософія і практика йоги. Львів: Свічадо, 1993. 72 с., іл.
17. Кант І. Критика чистого розуму / Переклад з німецької та примітки І. Бурковського. Київ: Юніверс, 2000. 504 с.
18. Капічіна О. О. Феноменологічні основи проблеми музичного сприйняття. *Вісник Донецького національного університету економіки і торгівлі ім. М. Туган-Барановського*. 2012. № 2 (54). С. 164–168.
19. Кебуладзе В. Ідеї І: трансцендентальний поворот у феноменологічній філософії. *Наукові записки НАУКМА. Філософія та релігієзнавство*. 2022. № 9–10. С. 98–106.
20. Кебуладзе В. Феноменологія досвіду / Відповідальний редактор А. Лой. Київ: Дух і Літера, 2012. 280 с.
21. Кебуладзе В. Феноменологічні сюжети. *Sententiae*, Volume XL, Issue 1. 2021. С. 128–132. <https://doi.org/10.31649/sent40.01.128>
22. Козаренко О. В. Філософія музики як необхідна складова сучасної мистецької освіти. *Вісник Львівського національного університету ім. І. Франка. Серія «Мистецтво»*. 2012. № 11. С. 3–7.
23. Копелюк О. Феноменологія стилю як музикологічний дискурс. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2019. Вип. 55. С. 7–21.

24. Кошарний С. Феномен. *Філософський енциклопедичний словник*. Київ: Інститут філософії ім. Г. Сковороди НАНУ. 2002. С. 665–666.
25. Кошарний С. Феноменологія. *Філософський енциклопедичний словник*. Київ: Інститут філософії ім. Г. Сковороди НАНУ. 2002. С. 666–667.
26. Лао-цзи. Дао Де Цзін. Книга про шлях та силу / Переклад Л. Дудченко. Київ: Арій, 2022. 96 с.
27. Мур Е. Феноменологія. *Енциклопедія постмодернізму*. Київ: Основи, 2003. С. 446–447.
28. Опанасюк О. П. Іntenціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти: монографія. 3-є вид. Київ: Освіта України, 2020. 472 с.
29. Опанасюк О. П. Суть музичного: до визначення фундаментальних підоснов музики, езотеричний контекст. *Українське мистецтвознавство*. Зб. наук. праць. Вип. 18. НАН України, ІМФЕ ім. М. Рильського. Київ. 2018. С. 6–18.
30. Опанасюк О. П. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм: монографія; видання 2-ге, перероблене та доповнене. Київ: Освіта України, 2021. 320 с.
31. Рябініна О. В. До трансцендентальної логіки музичного простору. *VIRTUS*. 2017. № 11. С. 36–42.
32. Рябініна О. В. Феноменологія музики. Досвід концептуалізації. Харків: Харківський військовий університет, 2000. 286 с.
33. Словник іншомовних слів / Укладачі: С. М. Морозов, Л. М. Шкарапута. Київ: Наукова думка, 2000. 680 с.

2.3. Базові поняття феноменології музичного виконавства

Анотація. У розділі визначено поняття, які відображають головні сторони і властивості феномену музичного виконавства. *Музичне виконавство* характеризується як вид діяльності, суттю якого є виконання музики, і як галузь культури, що забезпечує таку діяльність. *Музичне виконання* трактується як необхідна для існування музики дія зі створення звукової форми, що має дві площини: а) «внутрішні» процеси (пригадування, апперцепція, генерація чуттєвих образів, переживання емоцій та інші психічні дії); б) «зовнішні» дії — сенсорні та моторні акти звукоутворення (вокалізації, артикуляції, моторики). Виконання музичного твору пояснюється як створення конкретного фізичного звукового предмета (форми-процесу) на основі індивідуально неповторного, стабільного, пластичного образу звукової форми, який існує в свідомості музиканта, і який більш або менш збігається з індивідуалізованим колективним образом звукової форми. Виконання твору слід відрізнити від його репродукції, коли звукова форма не залежить від творчої волі індивіда. На відміну від репродукції, виконання твору містить в собі акт інтерпретації. Стверджується, що інтерпретація музичного твору — це і є його розуміння, тобто цілісна психологічна реакція індивіда на подразник, яким є звукова форма. У більш спеціальному (семіотичному) значенні інтерпретація — це розуміння художньо-образного смислу звукової форми як мовленнєвого тексту та графічної форми як знакового предмета. Феномен музичного твору розглянуто з пози-

¹ Шип Сергій Васильович. Доктор мистецтвознавства, професор, професор Південноукраїнського національного педагогічного університету імені Костянтина Ушинського.

цій історії, культурології та логіки понять. Охарактеризовано дві протилежні інтенції виконання твору: інтровертивна та екстравертивна. Запропонована типологія інтерпретацій музичного твору, що конкретизує ці інтенції. Розглянуто типи раціонально та емотивно спрямованої інтровертивної інтерпретації. Обґрунтовані відмінності між типами еталонної, стилістично-орієнтованої (зокрема, автентичної), герменевтично мотивованої та психологічно інформованої інтерпретації.

Ключові слова: музичне виконавство, виконання, твір, текст, знак, інтерпретація, інтенція, інтроверсія, екстраверсія, стильова орієнтація.

Sergey SHYP

2.3. Basic concepts of the phenomenology of musical performance

Abstract. This section of the monograph defines the concepts that reflect the main aspects and properties of the phenomenon of musical performance. Musical Performance is characterized as a type of human activity, the essence of which is singing, playing instruments and conducting musical ensembles, as well as a branch of culture that ensures such activity. Musical Performance is interpreted as the action of creating a sound form, which has two sides: a) "internal" processes (recollection, apperception, generation of sensory images, experiencing emotions and other mental actions); b) "external" actions — sensory and motor acts of sound production (vocalization, articulation, locomotion).

Musical Work Performance is explained as the creation of a specific physical sound object (form-process) on the basis of an individually unique, stable, plastic image of a sound form that exists in the consciousness of the musician and which more or less coincides with the individualized collective image of the sound form. Work Performance should be distinguished from its Reproduction, when the sound form does not depend on the creative will of the individual. Unlike reproduction, performance of a work contains an

act of Interpretation. It is argued that the Interpretation of Musical Work is its Understanding, that is, a holistic psychological reaction of an individual to a stimulus, which is a sound form. In a more special (semiotic) sense, interpretation is the understanding of the meaning of a sound form as a speech text and a graphic form as a symbolic object. The phenomenon of a Musical Work is considered from the standpoint of history, cultural studies and the logic of concepts. Two opposite intentions for performing a work are characterized: introvertive and extrovertive. A typology of interpretations of a Musical Work is proposed, specifying these intentions. The types of rationally and emotively directed Introvertive Interpretation are considered. The differences between the types of standard, stylistic-oriented (in particular, authentic or historical informed), hermeneutic motivated and psychologically informed Interpretation are substantiated.

Keywords: Musical Performance, Work Performance, Work, Text, Sign, Interpretation, Intention, Introversion, Extroversion, Stylistic Orientation.

Вступ. Сучасна практика підготовки музикантів усіх спеціальностей, зокрема, вчителів і викладачів музичного мистецтва, справедливо приділяють дуже велику увагу виконавській підготовці. Цьому предмету присвячено сотні монографій, статей, доповідей, дисертаційних досліджень, в яких висловлюється однакове й достатньо чітке розуміння суті виконавського мистецтва. Однак, інколи це явище розуміється та пояснюється різними авторами принципово по-різному, або недостатньо чітко. Таке нерідко трапляється у звичайному чи науковому дискурсі. Окрім того, наукові знання постійно зростають у своєму обсязі, збагачуються новими методами та дисциплінарними напрямками. Отже, час від часу виникає потреба в дослідженнях, спрямованих на перевірку і уточнення наукових понять, у тому числі й тих, які здаються цілком зрозумілими.

У цій роботі ми пропонуємо розглянути низку понять, які є, на нашу думку, базовими для розуміння і описання феномену музичного виконавства. Йдеться, перш за все, про поняття *виконання музики, музичного твору, музично-виконавського мистец-*

тва та інтерпретації. Ці категорії будуть розглянуті в аспектах семіотики і герменевтики мистецтва. Зазначені підходи нечасто служать завданням вивчення музичного виконавства, хоча у сфері сучасних гуманітарних знань вони довели свою ефективність.

Заявлена постановка питання має не тільки теоретичні, але й практичні підстави. Практика концертної активності музикантів-виконавців, а також повсякденна практика музичної освіти не можуть обійтися без оцінювання результатів цієї сфери музичної діяльності. Визнані «зірки естради», професійні артисти хорів, оркестрів і ансамблів, музикознавці-критики, учні та студенти всіх категорій, їхні педагоги і керівники, в цілому — усі представники музичного виконавства потребують об'єктивних і чітких критеріїв оцінки музично-виконавських дій. Знаходження таких критеріїв напряду залежить від успішності нашого розуміння і пояснення явища виконавського мистецтва в цілому.

Спеціальними чинниками актуальності питання про феномен музично-виконавської діяльності є, по-перше, поширення артистичного руху HIP (Historically Informed Performance), спрямованого на максимально повне і точне відтворення засобів, стилю та обставин виконання творів старовинної музики. Навколо цього напряду виконавства постійно точаться наукові та публіцистичні дискусії. По-друге, невідворотній процес вдосконалення так званого «штучного інтелекту» (Artificial Intelligence) вже продемонстрував нові можливості передачі функції композиторської та музично-виконавської творчості машинам, які «не знають» технічних обмежень і труднощів, для яких можливо відтворення будь якої музики, в будь-яких заданих параметрах, і з будь-якими властивостями. Таке положення справ, здається, ставить під загрозу саме існування музичного виконавства як сфери діяльності людини в недалекому майбутньому, і змушує науковців ще більш уважно придивлятися до природи та властивостей цього виду діяльності.

Аналіз досліджень і публікацій. Історія досліджень феномену музичного виконавства є відносно недовгою у порівнянні, скажімо, зі стародавньою практикою вивчення музичних інструментів, традицій культової музики, музично-звукових систем, зразків композиторської творчості тощо. Навіть поняття *музичного вико-*

навства, як про це можна судити з музичних лексиконів, отримало наукове визнання не так давно. Лише в другій половині минулого століття європейська довідкова література збагачується термінами *Aufführungspraxis* (нім.), *Performance* або *Performing Practice* (англ.), *pratique de l'exécution* (фр.), *prassi esecutiva* (італ.), які «...стосуються всіх аспектів звукової реалізації музики. Мета виконавської практики — домогтися відтворення музичного тексту, що максимально відповідає задуму композитора; особливо в старовинній музиці, де окрім внутрішніх музичних завдань, важливі й усі зовнішні умови (інструменти, можливості, простір) тощо»¹. Наведені в дефініції Гуткнехта іноземні терміни еквівалентні вітчизняному виразу *музичне виконавство*.

В «Українській музичній енциклопедії» *виконавство музичне* пояснюється як особливий вид художньо-творчої діяльності, що ототожнюється з поняттям *музичного виконання*, тобто — співом, грою на музичних інструментах, диригуванням. Автори енциклопедичної статті також слушно зауважили, що «у вузькому значенні музичне виконавство розуміється як *мистецтво інтерпретації*»². На жаль, українські вчені не висловили свого ставлення до випадків «збігу» значень наведених термінологічних зворотів (імовірно, з тієї причини, що енциклопедичний жанр статті вимагав від них повної безпристрасності). У нашому розумінні в науковому і методичному дискурсі належить розрізняти поняття «*виконавство*», «*виконання*», «*виконавське мистецтво*» і «*музична інтерпретація*». Далі детально розглянемо ці словесні вирази.

Мета і завдання дослідження: уточнити і взаємно узгодити основні поняття, що відображають феномен музичного виконавства, виявити природу варіативності виконавських інтенцій та репрезентувати відповідну типологію інтерпретацій музичного твору.

¹ Danuser, Hermann. Art Interpretation. Zur Terminologie: performative und hermeneutische Interpretation. In: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütken. New York, Kassel, Stuttgart 2016, zuerst veröffentlicht 1996, online veröffentlicht 2016. URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12725>

² Корній Л., Муха А., Сумарокова В. Виконавство музичне. *Українська музична енциклопедія*. Київ: ІМФЕ, 2006. Том 1. С. 350.

Методологія дослідження. Автор спирається на логіко-понятійний аналіз головних категорій, що використовуються в описаннях і дослідженнях феномену музичного виконавства; культурологічний підхід до онтології музичного твору; семіотичний та підхід до явища музичної інтерпретації; психологічний підхід до інтенцій музиканта-виконавця; герменевтичний і стильовий підходи у розробці типології інтерпретації музичних творів.

Виклад основного матеріалу дослідження

Насамперед розглянемо поняття **музичне виконавство**. Слова із закінченням на «-ство» звичайно означають або якийсь вид культурної практики, діяльності (наприклад: будівництво, мистецтвознавство), або групу людей, яка займається деякою суспільною діяльністю (селянство, керівництво), або якісь соціальні інституції (абатство, міністерство). Приблизно такі ж самі смислові поля окреслюються виразом «музичне виконавство». Цікаво, що українське слово «виконавство» у тлумачному словнику пояснюється саме й тільки як «творче виконання чого-небудь (музичного, літературного та іншого твору, певної ролі у театральній виставі, кінофільмі)»¹. Однак у сучасному мовленнєвому вжитку вираз «музичне виконавство» розуміється не тільки як «творче виконання». Він окреслює також широку сферу культурної практики, представлену різними видами професійної діяльності людей — сольним і хоровим співом, сольною і ансамблевою грою на музичних інструментах, диригуванням, художнім керівництвом виконавськими колективами. До цієї сфери належить або тяжіє діяльність музично-освітніх закладів, кафедр, відділень, окремих викладачів та інших культурних інституцій, що забезпечують різні види музично-виконавської практики. Ці «системно-культурні» аспекти музичного виконавства вдало і достатньо повно охарактеризовані у згаданій вище енциклопедичній статті Л. Корній та її співавторів.

¹ Словник української мови. В 11 томах. Том 1. АН УРСР. Інститут мовознавства. Київ: Наукова думка, 1970. С. 411.

Музичне виконання — вираз, якому належить бути в центрі теорії музичного виконавства. У вітчизняних енциклопедіях цей термін не зазначається; можливо тому, що його вважають (необґрунтовано) синонімом *музичного виконавства*. У найпростішому трактуванні музичне виконання — це дії зі звукового втілення музичного артефакту.

Подібні дії можуть бути задовільно пояснені, а визначення може бути позбавлене тавтології за умов уточнення поняття **музика**. Наважимося запропонувати поверхнєве, але придатне для обговорення подальших питань визначення музики. Будемо вважати музикою *фізично дані звукові форми і(або) психологічно дані звукові уявлення*, що мають такі атрибутивні властивості: а) *упорядкованість*, спричинену не природними законами, а свідомою волею людини; б) *культурне призначення* в житті суспільства та особистості; в) *ідеальну цінність* для особистості та суспільства; г) *зміст*, тобто здатність викликати в індивіда естетично-емоційні переживання, образні уявлення, процеси розпізнавання значень, акти абстрактного мислення тощо.

Це визначення — одне з багатьох, яке може бути запропоноване для складного феномену, що зветься музикою. Однак, у кожному визначенні музики обов'язково вказується на звукову природу цього явища. Отже, будемо називати *музичним виконанням дію людини з відтворення звукової форми, що має релевантні властивості музики*. Можливість створення таких звукових форм є обов'язковою умовою існування практики *музичного виконавства*.

Зауважимо, що слово *виконувати* тлумачиться в двох значеннях: «1. Здійснювати що-небудь, реалізувати завдання, наказ, задум і проводити в життя. 2. Відтворювати для слухачів або глядачів який-небудь твір (музичний, літературний)»¹. В іноземних мовах ці значення виражаються різними словами. Скажімо, в англійській мові перше значення звичайно передається словом *execution*, а друге — словом *performance*. Таке розрізнення часто дає змогу чітко диференціювати різні явища.

¹ Словник української мови. В 11 томах. Том 1. С. 411.

Розглянемо декілька прикладів. Старовинні кишенькові годинники або табакерки часто містять в собі звуковий механізм, який відтворює якусь мелодію. Чи слід вважати звукову дію годинника виконанням музики? Якщо так, то хто є виконавцем? Годинник? Інший приклад: в мережі Internet вже довгий час вештається кліп, в якому звичайна папуга талановито «співає» шматочки арії Цариці ночі з опери «Чарівна флейта» В. Моцарта. Чи можна вважати це явище виконанням відомого музичного твору, що здійснюється виконавцем-папугою? Розглянемо ще одну ситуацію: музичний твір озвучується за допомогою шарманки, рукоятку якої крутить шарманщик, скажімо — Папа Карло, деміург живої ляльки Буратіно. Чи можна вважати цього Карло виконавцем?

Відповідь на ці питання нам здається не такою вже очевидною. Усі три описані приклади дій підходять під наведені вище тлумачення українських слів *виконувати* і *виконання*. Всі вони є «діями з реалізації завдання» (execution), і всі вони відтворюють для слухачів певний твір, тобто функціонують як performance. І все ж, наведені приклади доцільно розрізняти. Першою підставою для розрізнення може бути міра автоматизму. Вона є максимальною для першого й другого прикладів. Їх можна назвати виконанням твору тільки у першому значенні. Такі явища варто позначити висловом *репродукція* або *екзекуція* (execution) *музичної звукової форми*. У першому випадку це чисто механічна репродукція, в другому — біомеханічна, спричинена інстинктом. Тільки в останньому випадку процес створення звукової форми варто вважати виконанням, бо слухачі можуть сприйняти і зрозуміти звуки шарманки як щире висловлення шарманщика, як вираження його емоцій, думок, образних уявлень. Звичайно саме так і сприймається музично-звукова форма, подана людям у формі performance.

Залишається тільки невеличкий сумнів. Ручку шарманку може крутити будь-яка інша людина. Її може рухати механічний чи електричний двигун. Звуковий результат буде таким самим. Виходить, що Папа Карло — не такий вже й важливий елемент музичного дійства. Чи не краще замінити його на біоробота «Буратіно-2», який буде більш надійним, довговічним і в усіх смислах технічним виконавцем? Що робити, якщо дійсно виникне у прак-

тиці музичного мистецтва така драматична ситуація, і над усіма старими шарманщиками та іншими музикантами-виконавцями нависне загроза звільнення? У такому разі можна висунути лише один вагомий аргумент на користь такої діяльності. Захисник «шарманного виконавства» міг би вказати на те, що управління цим інструментом не є повністю механічним. Він міг би заявити: «Прислухайтесь, люди! Маестро Карло наприкінці п'єси потроху уповільнює рух, і ми відчуваємо сумну красу знайомої мелодії, а коли він обриває звучання — розуміємо трагізм нашої долі. А шарманщик Джузеппе, наприклад, крутить рукоятку того самого інструменту швидко і рівномірно. Тоді усі радіють і починають танцювати. Однак, це хибне виконання твору! Звільніть краще Джузеппе, але не чіпайте Карло!».

Можливо така наївна апологія нікого не переконає. Однак вона спирається на єдиний принциповий аргумент на користь «шарманного виконавства», а також і усієї музично-виконавської практики. Цей аргумент: можливість здійснення людиною довільних особистісно мотивованих змін у процесі озвучування знайомої звукової форми. У сучасних умовах, коли технічні механізми можуть ефективно втілювати у звучання будь-яку програму, виконавське мистецтво може виправдати тільки здатність людини до створення індивідуально неповторних програм, тобто до *творчої інтерпретації*. Штучний інтелект скоро навчиться, або вже навчився імітувати індивідуальну неповторність музично-виконавських дій. Але прояви художньо-творчої волі особистості, здатність людини до інтерпретації поки що залишається однією з найвищих ідеальних цінностей культури.

Поняття *інтерпретації* найчастіше згадується, коли йдеться про *виконання музики*. Ці два найважливіші поняття брутально зіштовхнув «лоб у лоб» Ігор Стравінський. У розмові з Робертом Крафтом він висловився дуже категорично: «Я часто казав, що мою музику потрібно "читати", "виконувати", але не "інтерпретувати". Скажу це ще раз, бо не бачу в ній нічого такого, що потребує інтерпретації (намагаюся виглядати не скромно, а нескромно). Втім, як ви можете заперечити, стилістичні питання в моїй музиці не позначені остаточно за допомогою нотного запису; отже мій стиль потребує інтерпретації. Це правда, і саме

тому я розглядаю свої звукозаписи як незамінні доповнення до нотних видань. Але це не та “інтерпретація”, яку мають на увазі мої критики. Їм хотілося б знати, чи можна інтерпретувати повторювані ноти бас-кларнета наприкінці першої частини моєї “Симфонії в трьох частинах” як “сміх”. Припустимо, я погоджуся з тим, що це “сміх”. Але яке значення це може мати для виконавця? Ноти — це щось невловиме. Це не символи, а знаки» (переклад наш. — С. Ш.)¹.

Ми подали висловлювання славетного композитора, з якого зазвичай цитують тільки перше речення, у повному обсязі. Воно містить кілька симптоматичних, хоча й не дуже очевидних зауважень. До них ми ще повернемося далі. А поки що обмежимося констатацією: композитор різко розділив явища виконання та інтерпретації музики. І це слушно. Але не в тому сенсі, який мав на увазі І. Стравінський.

Розглянемо термін «інтерпретація». У словниках найчастіше зазначено, що він походить від латинського дієслова *interpretatio*, яке означає *пояснення, тлумачення* або *переклад*. Варто також до цього додати, що приставка *inter-* вказує на посередництво між чимось або кимось, а іменник *interpretes* розуміється як *тлумач*. Як, виходячи з цих значень, треба розуміти вираз «інтерпретація музики»? Хіба музика не є сама по собі зрозумілою? Хто, кому і як має музику тлумачити? Чому про інтерпретацію так багато думають, говорять і пишуть?

Музичній інтерпретації приділили увагу багато авторитетних дослідників, серед яких Т. Адорно, К. Арнонкурт, П. Бадура-Скода, Е. Ганслік, Г. Данузер, А. Дольмеч, Р. Інґарден, Г. Нейгауз, М. Харлап, Б. Яворський. Значні досягнення у справі дослідження музичної інтерпретації мають українські вчені: Д. Вечер, М. Давидов, Б. Деменко, Н. Жукова, А. Задерацька, Ю. Іщенко, О. Катрич, Н. Кашкадамова, О. Колесник, О. Котляревська, О. Лисенко, Ю. Ніколаєвська, І. Павлова, Т. Полусмяк, О. Полякова, О. Самойленко, Т. Сирятська, О. Сокіл, І. Сухленко. К. Тимофєєва, М. Чернявська,

¹ Igor Stravinsky and Robert Craft. *Conversations with Igor Stravinsky*. Doubleday & Co., Inc. Garden City. New York, 1959. P. 135.

А. Черноіваненко, Л. Шаповалова, О. Щербініна. Педагогічні та науково-методичні проблеми музичної інтерпретації вивчали А. Козир, О. Ляшенко, О. Олексюк, Г. Падалка, О. Реброва. О. Щолокова та багато інших спеціалістів. Розвинуту і всебічно обґрунтовану концепцію музичної інтерпретації розробив професор В. Москаленко. Вона стала основою навчальних курсів, які викладаються в Національній музичній академії України. Аналогічні курси впроваджені сьогодні в академічний процес багатьох вищих музичних навчальних закладах країни.

Фундаментальними для теорії музичної інтерпретації, зокрема для концепції В. Москаленка, є поняття *музичного твору*. Це поняття розуміється вченим як «...самостійна музично-інтонаційна програма, що розкривається як художнє ціле у взаємодії скоординованих з авторським нотним записом еталонних слухових уявлень та їх інтерпретацій»¹. Зауважимо, що пояснення явища інтерпретації не обмежується в працях Москаленка розглядом ситуацій, які пов'язані тільки з творами письмової традиції. Вчений широко розуміє категорію музичного твору, поширюючи її на зразки фольклору, усного традиційного мистецтва, джазу. Для характеристики такого роду творів Москаленко використовує також поняття «інтонаційної моделі». Метою інтерпретації, згідно концепції українського вченого, є «розкриття виразальних можливостей твору», або іншими словами — «формування художньо самостійної виконавської версії музичного твору». За теоретичним уявленням дослідника, «інтерпретація (а також інтерпретування) є суттєвою властивістю усіх видів і продуктів музичної діяльності: слухацької, редакторської, виконавської, композиторської, режисерської, технологічної та музикознавчої». Ми поділяємо ці положення концепції Москаленка і вважаємо доцільним їх розвиток у різних напрямках.

Один з цих напрямів стосується розробки поняття «музичний твір», яке безумовно належить до головних категорій теорії му-

¹ Москаленко В. Робоча програма з навчальної дисципліни «Стильові засади музично-виконавської творчості» для аспірантів... в галузі знань 02 «Культура і мистецтво», за спец. 025 «Музичне мистецтво». Київ. 2023. 29 с.

зики в цілому. У ХХ столітті це поняття привернуло до себе пильну увагу філософів, етнологів, філологів, культурологів. З легкої руки Р. Барта, М. Бердяєва, М. Гайдегера, У. Еко, Р. Інґардена, К. Леві-Строса, О. Лосева та інших мислителів минулого століття поняття *музичний твір* набуло в сьогоднішній спеціальній літературі проблемно-дискусійного змісту. Ілюстрацією до цього судження може послужити формулювання, що належить Н. Очеретовській. Дослідниця визначила музичний твір як «...єдність створюваних виконавцями семіотичних конструкцій з варіантною множиною їх значень, що виникають в результаті інтерпретацій цих конструкцій слухачами і відображають єдиний у своїй сутності і багатоманітний у своїх проявах специфічний життєвий зміст, осмислений композитором»¹. У цьому тексті (цитаті) відбиті в принципі вірні теоретичні уявлення, хоча щільність та інтенсивна «інтерференція» понять ускладнює розуміння явища.

Сучасні дослідження феномену музичного твору пов'язані з пошуками найзручнішого і найточнішого термінологічного оформлення цього поняття. Про такі пошуки свідчить, зокрема, поява в літературному ужитку низки термінів і зворотів, що відображають нові, або забуті старі уявлення про музичний твір, як от: *музичний об'єкт, об'єктивація, артефакт, онус, res facta*. Свідченням актуальності проблеми є також велика кількість дефініцій обговорюваної категорії. У праці А. Мухи «Процес композиторської творчості», де автор виклав своє розгорнуте й ретельно аргументоване визначення музичного твору, наводиться посилання на 20 літературних джерел, що містять визначення цього поняття. Порівняльний аналіз дефініцій музичного твору подається в роботах І. Коновалової, О. Котляревської, В. Москаленка, Н. Очеретовської, Б. Сюти та інших вчених.

Пропонуємо сфокусувати увагу на тих змістовних моментах, які роблять *музичний твір* базовим поняттям теорії музичного виконавства. Найширше розуміння цього поняття ґрунтується на

¹ Очеретовська Н. До проблеми взаємодії змісту та форми музичного твору. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2012. № 34, С. 183–194.

тому уявленні, що музика є видом творчої діяльності людини, яка пов'язана, з одного боку, зі створенням образів-ідей, а з іншого боку, — із продукуванням звукових форм, що містять у собі (несуть, передають, виражають, навіюють...) ці образи-ідей. Отже, *музичний твір* — це і деяка річ (матеріальний предмет, фізичний процес), і водночас ідеальна річ (уявний предмет, психічний процес). Цю думку можна далі конкретизувати щонайменше в чотирьох взаємно узгоджених дефініціях.

Музичний твір — це, по перше, *ідеальна інваріантна звукова форма*, що існує в *колективній пам'яті* певного соціуму (МТ-І). Розуміння музичного твору як інваріантної звукової структури, що актуалізується у множині варіантів, притаманне концепціям І. Малишева, Є. Назайкінського, музикознавців «інформаційного» напрямку. Зокрема, на таке теоретичне уявлення спирається В. Москаленко, за визначенням якого, музичний твір — це «авторська інтонаційна концепція, цілісність якої визначається діалектичною єдністю рухомо-інваріантної основи і варіантної множинності виконавських інтерпретацій»¹.

Підставою існування такої *форми-інваріанта* слугує її множинна фізична реалізація в практиці музикування у вигляді *форм-варіантів* («версій» за термінологією В. Москаленка). Ідеальна колективна інваріантна звукова форма має стабільну у відношенні до різних версій структуру, а також усталені художньо-образні смисли. Міра стабільності, стійкості інваріанту відносно його конкретних метаморфоз є дуже різною в різних культурах (варто порівняти, скажімо, твори українського фольклору, німецької композиторської музики часів романтизму і турецькі маками). Ступінь стійкості інваріантних форм є різною і в межах одної мистецької традиції. Наприклад, у практиці церковного співу східнохристиянської традиції існували мелодичні форми, що використовувалися в якості моделей для розспіву різних текстів (*ірмоси*

¹ Москаленко В. Г. Поняття «музичний твір» в аспекті методики аналізу. *Історичні аспекти теоретичних проблем у музикознавстві*. Київ, 1985. С. 50–64.

як інваріантні мелодії для *тропарів*), але були й такі мелодії, що виконувалися тільки з одним текстом у строго незмінній формі.

По-друге, музичний твір — це *ідеальна інваріантна звукова форма*, що утримується в *пам'яті індивіда* (МТ-II). Підставою існування цієї форми слугує її множинна фізична актуалізація в практиці музичного сприйняття або музикування саме цього індивіда (йдеться про варіанти психологічних вражень або активних виконавських дій). Індивідуальна інваріантна звукова форма має загальні (як у всіх), особливі (акцентовані) та одиничні (неповторні) структурні та змістовні властивості. Це ідеальне утворення неоднозначно пов'язане із формою-інваріантом, яка існує в колективній пам'яті. Іноді вони значно відрізняються (змістовно і структурно), хоча завжди зберігають генетичний зв'язок. МТ-II має різну міру структурної стійкості стосовно можливих змін форми (і, як наслідок, змін художньо-образного змісту).

Ідеальна звукова форма (МТ-II) з'являється у свідомості людини внаслідок сприйняття одиничних версій якоїсь інваріантної звукової структури. Або вона виникає «в голові» музиканта чудесним чином, внаслідок творчого осяяння (інсайту), точно як Афіна з голови Зевса. Або вона створюється у процесі технічно складної, часом тривалої та виснажливої роботи, яку звуть, компонуванням. Звичайно при цьому мають місце раціонально розраховані уявні або фізичні дії індивіда з музично-звуковим матеріалом, елементами різнорівневої організації музичної мови (фонемами, морфемами, синтаксичними фреймами), риторичними фігурами, архітектонічними моделями тощо. Створений композитором твір можна вважати стабільною інваріантною структурою, особливо якщо автор налаштований на висловлення індивідуально-неповторної думки. Втім, кожний композитор з досвіду дізнається про те, що будь-яка створена ним унікальна звукова структура має значний потенціал варіювання, який може бути реалізований і ним самим (у різних редакціях), і, тим більше, музикантами-виконавцями.

Сполучення таємничого «механізму» інсайту з більш зрозумілим принципом компонування неодмінно відбувається в процесі продуктивної імпровізації, яка теж може стати причиною появи МТ-II.

По-третє, музичний твір (MT-III) — це *фізична унікальна звукова форма*, що свідомо утворюється або сприймається індивідом у конкретних обставинах місця і часу. Вона може розглядатися, так само як і будь-який феномен природи: з погляду фізики (як механіко-акустичний, електроакустичний, електромагнітний, електронно-цифровий процес); з позицій фізіології (як процес реагування нервової системи на акустичні подразнення, як нейронний процес у корі головного мозку, як комплексна психосоматична реакція); з точки зору психології мистецтва, зокрема, в аспекті кореляцій властивостей звукової форми і когнітивної «відповіді» особистості; з позицій соціології, культурології тощо. Починаючи з другій половині XIX століття у людства з'явилася можливість зберігати MT-III у вигляді механічних, електричних або цифрових аналогів за допомогою технічних пристроїв (фонографів, магнітофонів, електронно-цифрових машин).

Нарешті, музичним твором (MT-IV) інколи називають **графічний знаковий предмет (нотний текст)**, що є знаковим аналогом інваріантної звукової структури твору і завдяки цьому виконує функцію детальної інструкції щодо звукотворчих дій музиканта-виконавця — співу, гри на інструменті, диригування. Графічний аналог звукової форми твору може ставати предметом наукового вивчення та мистецтвознавчих суджень. MT-IV зазвичай створюється композитором у вигляді рукописного тексту. Потім текст може приймати різний вигляд за умови збереження точної знакової відповідності між його первісною структурою та похідними текстами (переписаними рукописами, гравірувальними дошками, надрукованими паперовими екземплярами тощо).

Різниця між першим та другим видом екзистенції музичного твору зумовлює існування різних видів виконання. Виконання фольклорного твору або зразка усної музичної традиції створює більш-менш гостре напруження між цими двома музичними ідеалізаціями. Фольклористи пояснюють виникнення деяких зразків гетерофонного багатоголосся тим, що в ансамблевому співі не всі учасники відтворюють одну форму, яку вважають справжньою. Поєднання різних варіантів може стати до вподоби, закріпитися у практиці як новий інваріант колективної пам'яті. Таким

чином, у стихійному процесі фольклорного музикування виконавські дії виконують функцію компонування нових творів-інваріантів.

Очевидно, що дії виконання і тип музичного твору між собою нерозривно пов'язані. Спробуємо більш уважно розглянути кореляції між твором та його виконанням. Це питання найчастіше розглядається крізь призму специфічних взаємовідношень, які складаються між ідеальною унікальною звуковою формою (МТ-II), зафіксованою у вигляді нотного тексту (МТ-IV), та фізичною унікальною звуковою формою, створеною музикантом-виконавцем (МТ-III). Центральним поняттям для теоретичного відображення цих взаємовідношень є поняття інтерпретації. Розглянемо його в аспекті семіотики — науки про знаки і знакові системи.

Почнемо з того, що музично-графічні засоби, або *нотне письмо* — це доволі складна, розумно влаштована, варіативна, гнучко пристосована до потреб кожної конкретної музичної культури *семіотична система*. Нотний запис, або нотний текст (від лат. *textum* — тканина, зв'язок, будова, склад) — це закономірне поєднання різних графічних елементів, яким притаманні усі загальні властивості знаку, в цілісну структуру, яка врешті решт теж є своєрідним знаком.

Згідно з головним постулатом семіотики, будь-який виокремлений з навколишнього світу предмет (або акт) стає *носієм знаку* (*sign vehicle*) тільки за умови, що деякий суб'єкт встановлює віртуальний зв'язок між цим носієм та деяким *смыслом*. Чарльз Морріс, один з «батьків» семіотики, позначив цього суб'єкта словом *interpretor* (*інтерпретатор*). Так у свідомості суб'єкта-інтерпретатора народжується розуміння знаку, або, за Моррісом, *interpretant* (*інтерпретація*)¹. Коли ми розглядаємо музику в семіотичному аспекті, то знаковим носієм (*sign vehicle*) слугують звукові процеси (тони, ритмічні форми, звуковисотні модуляції, акорди, мотиви тощо), а смыслом є складний психічний відгук інтерпре-

¹ Morris, Ch. W. Foundations of the Theory of Signs. *International Encyclopedia of Unified Sciences*. Vol. 1, part 2. Chicago, 1938.

татора (чуттєві образи, емоції, психічні стани, абстрактні уявлення тощо). Якщо крізь призму семіотики розглядається якийсь музично-письмовий об'єкт, то предметами-носіями (*sign vehicle*) виступають графічні фігури нотного тексту, а їх смислом (*interpretant*) — специфічні поняття і типові звукові уявлення.

Розглянемо наступний приклад (Рисунок 1). Подано початкові такти першої прелюдії (до-мажор) з 1-го тому «Das Wohltemperierte Klavier» Й. С. Баха (Urtext).



Рисунок 1. Фрагмент рукопису Першої прелюдії з 1-го тому «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха (Urtext).

Коли музикант-виконавець розглядає цей графічний предмет, він пов'язує його деталі (окремі знаки) з *абстрактними поняттями*, що відбивають різні властивості музично-звукової форми, а саме — поняття про звукову висоту, тривалість тонів і пауз. Також цей графічний текст містить підказку щодо синтаксичної структури звуко-інтонаційного процесу (пов'язані ребрами шістнадцяті ноти натякають на одиниці фразування).

Якщо музикант-виконавець, який дивиться в ноти, добре ознайомлений з принципом запису тонів на лінійках, з нотними ключами «фа» і «до», він має можливість адекватно «прочитати» послідовність тонів: *до-мі-соль-до-мі-соль-до-мі* і т. д. Інша інтерпретація (скажімо, другої за порядком ноти як тону «соль», третьої — як тону «сі») буде неадекватною. Грамотний музикант може також вірно зрозуміти тривалість першого тону *до* (половинна), наступного тону *мі* (1,75 половинної), і т. д. А неадекватною буде інтерпретація всіх тонів як однакових за своєю тривалістю. Саме з таких дій починається інтерпретація нотного тек-

сту музичного твору. Це перша фаза інтерпретаційного процесу (позначимо її як In-1).

Треба зауважити, що у досвідченого музиканта нотні знаки викликають уявлення не тільки про властивості окремих тонів, але й про лексичні елементи музичного тексту (інтонеми, акорди), синтаксичні структури (мотиви, фрази, речення). Ба більше, коли професійний музикант дивиться в нотний текст, він не просто дешифрує елементарні чи комплексні графічні фігури, переводячи їх у поняття. Практично водночас з абстрактними поняттями в уявленні освіченого музиканта виникають *звукові та моторні образи*, що відповідають елементам нотного тексту різних структурних рівнів, або (в ідеалі) — всьому текстовому фрагменту, охопленому актом зорового сприйняття. Звичайно, це інша за типом реакція інтерпретатора на знакові носії. Ця сторона інтерпретації є для музиканта ще більш важливою, ніж понятійний відгук на графічні знаки. З точки зору семіотики усі зазначені типи відгуку свідомості музиканта-виконавця на візуально сприйнятий нотний текст є рівноправними сторонами, або, якщо завгодно, двома ярусами, рівнями, компонентами інтерпретації.

Зауважимо, що відгук свідомості музиканта-виконавця на поданий чи будь-який інший нотографічний текст не приречений бути обмеженим тільки обговореними вище розуміннями і уявленнями. У процесі сприйняття тексту в нього, як і у кожної людської особистості, можуть виникати зовсім інші інтерпретації. Так, скажімо, «відгуком» свідомості музиканта на графічні знаки можуть стати емоційні реакції, естетичні оцінки, асоціативні образи. Наприклад, музиканту може не сподобатися колір паперу, нечіткість знаків чи їх надто щільне розташування на сторінці. Або, навпаки, у виконавця може виникнути естетичне ставлення і почуття пошани до старовинного рукописного тексту, образні асоціації з художнім орнаментом тощо. Усі подібні реакції є смисловими (або, як сказав би психолог О. Леонтьєв, «особистісно-смисловими»). Вони можуть бути добре усвідомленими і навіть суб'єктивно дуже важливими для особистості виконавця. Тим не менш, подібні інтерпретації недоцільно розглядати під кутом зору *адекватності чи неадекватності*, бо вони не мають відношення до завдання звукового втілення музичного твору.

Припустимо, що музикант-виконавець вдало впорався із завданнями адекватної інтерпретації знаків нотного тексту. Далі перед ним постає більш складне завдання. Йому потрібно визначити: а) рівень гучності для кожного звукового елемента (тону, акорду, мелодичного звороту); б) середню швидкість руху (орієнтиром для визначення якої в даному прикладі є пульсація чвертей); в) моменти відхилення від даної швидкості; г) характер артикуляції кожного звукового елемента; г) структуру і характер фразування музично-мовленнєвого тексту.

З цих питань починається третій, найбільш важкий, творчий і відповідальний етап інтерпретації музичного твору. З погляду семіотики, суть цього етапу полягає в *інтерпретації музично-звукового тексту твору* (МТ-II). Цей етап інтерпретації (позначимо її як Іп-2) якісно відрізняється від розглянутих вище дій зі встановлення значень нотографічних знаків. Тут знаковим предметом, який «звертається» до свідомості музиканта-виконавця є вже не нотографічна форма (МТ-IV), а саме ідеальна звукова форма твору (МТ-II), яку музикантові потрібно інтерпретувати як художнє явище.

Тут ми змушені висловити тривіальне положення: музика, як би хто не ставився до цього виду мистецтва, являє собою звуковий предмет чи процес, функція якого далеко не вичерпується здатністю викликати в людини певний фізичний або психічний відгук. Є достатні підстави розглядати звукові форми музики як різноманітні, складні, тонко диференційовані знаки, значенням яких є абстраговані образи природних феноменів і явищ психологічного світу людини. Якщо придумана композитором звукова форма насправді має функцію знакового предмета (тексту), то обов'язковим завданням музиканта-виконавця є усвідомлення його значень і смислів.

Смислова інтерпретація звукової форми (І-2) — справа досить складна. Не кожний музикант має достатній досвід чи талант для вирішення такого завдання. Тут знову на допомогу можуть прийти досвідчені фахівці — колеги-виконавці, викладачі, редактори нотних видань. Наприклад, рукописний текст Й. С. Баха в редакції Бруно Муджеліні має більш зручний для інтерпретації вигляд (Рисунок 2).

Що саме зробив редактор? Він привів нотний запис до більш сучасного вигляду, вирішив проблему пристосування технічного апарату виконавця до вимог звукової форми (вказівки щодо розподілу рук і аплікатури). Окрім цього він дав досить чіткі підказки щодо швидкості пульсації чверток, загального характеру руху (*Andante con moto*), динаміки (*p*), фразування і педалізації. Це чудово. Але чому виконавець має довіряти вказівкам Б. Муджеліні? Звідки він узяв, що саме так треба розуміти і виконувати цей текст? Зрозуміло, що не від автора (згадану роботу редактора і твор композитора розділяють майже два століття). Імовірно, в наведеній редакційній версії відбилися власні естетичні уподобання редактора, його враження від конкретних зразків виконання твору видатними артистами тої пори, уявлення сучасників про музику Баха.

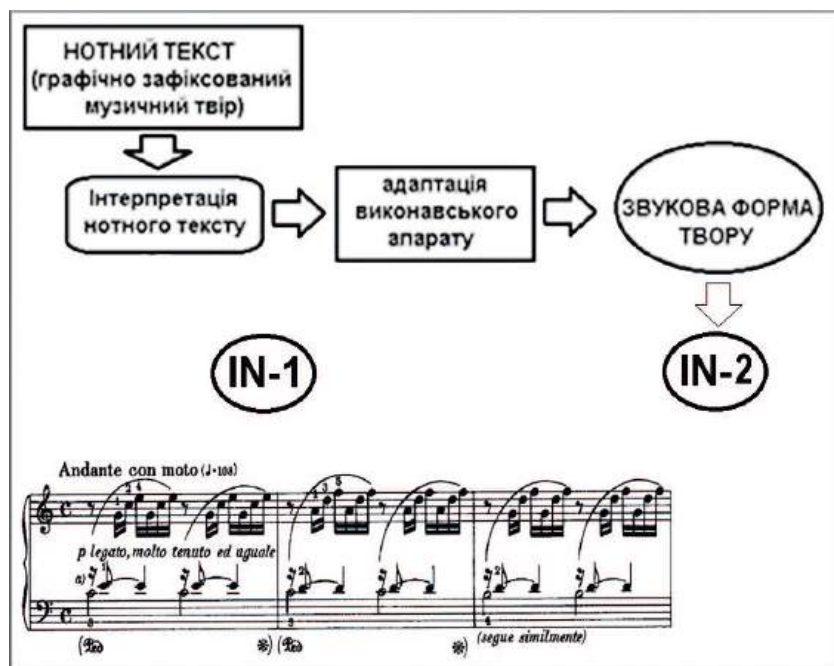


Рисунок 2. Схема інтерпретації нотографічного тексту, його адаптації до умов виконання і формування образу звукової форми твору в уявленні виконавця.

Очевидно, що редакція твору, запропонована Б. Муджелліні, — це його виконавська інтерпретація цього твору, його версія, приблизно зафіксована графічними засобами. Оскільки Муджелліні був талановитим піаністом, композитором, вдумливим дослідником, його інтерпретація заслуговує великої довіри і може бути з повагою взята за взірець менш досвідченими музикантами.

Втім, наявність старанно відредагованих нотних текстів остаточно не вирішує проблем, які стоять перед виконавцем. По-перше, нотографічна фіксація виконавської інтерпретації є досить приблизною. Насправді: як розуміти зазначений в нотах динамічний відтінок «ріано»? Яке «мірило гучності» можна використати, щоб досягти необхідного динамічного рівня? Чи всі звуки потрібно грати однаково тихо? Врешті-решт, кожний виконавець змушений сам визначитися з рівнем динаміки та його змінами протягом всього твору. Те ж саме стосується особливостей артикуляції тонів, коливань темпу (агогіки) і фразування. Окрім того, існує ще багато інших і неоднакових редакцій тексту прелюдій і фуг «ДТК», зроблених видатними й поважними спеціалістами, серед яких Б. Барток, Г. Бішоф, Ф. Бузоні, Ф. Кролль, К. Таузіг, К. Черні та інші. Кому з них можна довіряти?

Так ми підходимо до більш загального і принципового питання: на яких засадах у принципі створюються конкретні редакції музичного твору, на яких підставах формуються конкретні інтерпретації художньо-образного смислу музичного твору?

Розглянемо далі можливі варіанти відповіді на це важливе запитання теорії музичного виконавства і запропонуємо досить просту типологію виконання музичного твору. Вона не призначена конкурувати з іншими пропозиціями вчених щодо різних «виконавських стратегій» (О. Катрич, Ю. Ніколаєвська), «принципів» (О. Котляревська), «орієнтацій» (О. Шадріна-Личак), «векторів» (О. Величко) чи якось інакше осмислених типів музично-виконавських дій. Тим більше, вона не претендує на статус довшеної класифікації. Викладена далі типологія має послужити робочою моделлю, що наочно відображає «простір» мистецтва музичного виконання.

У розв'язанні цього питання доречно буде звернутися до чіткого і глибокого уявлення св. Томи Аквінського щодо спря-

мованості людських дій. На відміну від інстинктивних дій тварин, людські дії завжди виявляють розумну волю (*actus voluntatis*). У вольовому акті Тома розрізняв цільову спрямованість (*intentio*) та вибір засобів досягнення цілі (*electio*)¹. Ця проста понятійна модель добре характеризує дії музиканта-виконавця. Вони завжди спрямовані на ціль, якою є створення звукової форми, і завжди пов'язані з пошуком відповідних засобів.

Вважаємо, що буде корисно ввести до апарату теорії музичної інтерпретації поняття *інтенції* (*intentio*). Це латинське слово має таке значення: «намір, задум; напруга, зусилля; інтенсивність, сила; тону...»². Як і кожний психічний феномен, інтенція музиканта-виконавця має безліч якісних нюансів, і, врешті решт, завжди є індивідуально неповторною. Втім, у самому загальному плані можна розрізнити два головних напрямки процесу осмислення і озвучування розкодованого музикантом нотного тексту твору. Позначимо ці напрямки як *інтровертивний* і *екстравертивний*. Звертаючись до цих психологічних понять, що виникли і отримали широке використання у сфері психології (К. Юнг, Г. Айзенк, К. Леонгард та інші) ми не маємо наміру ставати на рейки певних психологічних концепцій особистості. Ці слова розуміються тут майже буквально.

Інтровертивна (від латинських *intro* — всередину + *verto* — повертати, спрямовувати) *інтенція* музичної інтерпретації в цьому контексті означає, що ціллю виконавських дій є самовираження, розкриття власного відчуття, переживання і розуміння всесвіту, людини, соціуму, мистецтва, в тому числі й того конкретного музичного твору, формою якого музикант користується для досягнення такої цілі. Подібна цілеспрямованість визначає характер *елекції*. У пошуку засобів виразовості виконавець схиль-

¹ Thomas Aquinas. The Summa Theologica. Translated by Fathers of the English Dominican Province. Question 12. Of Intention; L.12, C.5. 2006. URL: https://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/12251274,_Thomas_Aquinas,_Summa_Theologiae_%5B1%5D,_EN.pdf

² Чуракова Л. П. Латинсько-український та українсько-латинський словник — понад 25 тисяч слів та словосполучень. Київ: Чумацький шлях, 2009. 617 с. С. 109.

ний до ігнорування різних зовнішніх впливів: рекомендацій фахівців, загально схвалених зразків відтворення музичного тексту, очікувань слухачів, чи навіть іноді вказівок авторів композицій.

Інтровертивна орієнтація виконання творів, імовірно, має різні психологічні підстави. Дуже грубо можна розрізнити: а) раціонально «розраховані» інтерпретації, які пов'язані з ретельним аналізом тексту і власних образних рефлексій; б) стихійні, спонтанні, інтуїтивні трактування, що опираються на емоційні оцінки та чуттєві реакції. Слідування інтровертивним цільовим курсом веде геніального музиканта до створення унікальних шедеврів виконавського мистецтва. Така ж сама інтенція найчастіше веде мало обдарованого і освіченого індивіда до абсурдних, потворних, кумедних і, врешті решт, нікому не потрібних звукових акцій.

Екстравертивна (від *extra* — назовні) *інтенція* музичної інтерпретації — вираз, що характеризує інше цілеспрямування, коли музикант-виконавець свідомо чи несвідомо шукає зовнішні опори, орієнтири, моделі для власних виконавських версій.

Перший орієнтир інтерпретації умовно назовемо **«задумом композитора»**. З психологічного погляду, композиторський задум твору — надзвичайно цікавий і досі мало досліджений предмет теорії музичного мислення. Інколи під цим виразом розуміють «...швидкоплинний образ, що спалахнув в уявленні митця, інколи — головну ідею чи тему художнього артефакту, в іншому разі — ескіз або композиційний план форми і т. д.»¹. Однак, що можна напевно сказати про ці акти чи продукти музичного мислення? Художній задум твору — це ідеальне «щось», завжди глухо закрите від нас у «чорному ящику» творчого процесу. Висловлення самих композиторів, в яких вони інколи щиро намагаються передати власні рефлексії щодо творчого про-

¹ Шип С. Задум музичного твору у лінгвосеміотичному аспекті. *Музична україністика: сучасний вимір*: 36. наук. статей пам'яті композитора й музикознавця, доктора мистецтвознавства, професора Антона Мухи / Ред.-упоряд. О. Кушнірук. Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського, 2009. С. 105–119.

цесу, можуть розцінюватися як орієнтир для побудови виконавської версії твору.

Розраховуючи на можливість підібратися до «задуму» конкретного твору, виконавці та музикознавці-дослідники заглиблюються в обставини життя і творчого шляху композитора; відшукують події, що можуть бути пов'язані з працею над твором; виявляють стан фізичного та психічного здоров'я і, врешті-решт, намагаються проникнути у психологічну мотивацію, світоглядні передумови і ментальні процеси, що вплинули на образний зміст цього творчого доробку. Подібні заняття є цікавими й корисними для музикантів-виконавців. Втім, вони звичайно проявляють свою корисність опосередковано і непомітно, впливаючи в цілому на готовність музиканта інтерпретувати музичний твір на основі набутої інформації про особистість автора. Однак установка на «задум автора» не гарантує художньої ефективності виконання. Нерідко щирі спроби виконавця різними засобами проникнути в задум музичного твору ведуть до хибних, потворних, неадекватних трактувань художнього твору. Окрім цього, подібна «психологічно інформована інтерпретація»¹ в принципі «не працює», коли потрібно виконувати твір фольклорного походження.

Другий шлях створення екстравертивної інтерпретації можна охарактеризувати як **герменевтичний**. Йдеться про виконавську орієнтацію на словесні тексти, які пояснюють, тлумачать, інтерпретують зміст музичних творів. До словесних інтерпретацій музики відношення буває саме різне. Є професійні музиканти, які позитивно ставляться до можливості передачі засобами вербальної мови художньо-образного змісту музичної форми. Дехто навіть досягає в такому виді діяльності вражаючих успіхів (йдеться, скажімо, про характеристики музичних творів у художній літературі та поезії). А хтось інший ставить до такої можливості цілком негативно, із скепсисом, наголошуючи на тому, що зміст музики не можна, і не слід передати словами. Праві усі.

¹ Цю виконавську орієнтацію можна позначити за аналогією з широко розповсюдженим виразом «історично інформоване виконавство» (Historical Informed Performance).

Звичайно, слова не можуть гарантовано передавати художньо-образний зміст творів мистецтва, як, доречи, і всього того, що людина думає, відчуває, переживає. Словесна мова — не абсолютний засіб обміну інформацією. Втім, це достатньо гнучкий і ефективний засіб. Отже, не варто впадати у крайнощі: вербальний текст у певному наближенні може відобразити зміст музичного твору, тобто — складну психофізичну і когнітивну реакцію людини на музично-звукову форму.

Не даремно, композитори дуже часто надають виконавцям словесні підказки у вигляді красномовних назв, присвят, великих або розгорнутих описань (у так званих програмних творах). У принципі музиканти-виконавці не зобов'язані слідувати герменевтичним підказкам композиторів чи когось інше. Особливо небезпечно, наприклад, сліпо довіряти і слідувати вербальним поясненням, які надаються дилетантами. Можна навести багато прикладів невдалих назв конкретних музичних творів, запропонованих «добрими людьми». До таких назв належить, скажімо, фортепіанна соната Бетговена, Оп. 27, № 2, яка сьогодні відома багатьом людям як «Місячна соната». Звісно, жодний серйозний піаніст не стане орієнтуватися на такий герменевтичний маркер. Когось, можливо, така характеристика привабить, і наведе на думки про створення звукової картини місячної ночі. Втім, мало імовірно, що така інтерпретація буде мати значну художню цінність.

Тепер ми можемо краще зрозуміти причину негативного ставлення Ігоря Стравінського начебто до інтерпретації його творів. Під «інтерпретацією» маестро мав на увазі саме герменевтичний словесний коментар. Нагадаємо, що композитор іронічно висловився про критиків, які його запитували щодо образного смислу одного епізоду з «Симфонії у трьох частинах». Їх цікавило: чи означають репліки басового кларнету сміх? Подамо цей фрагмент з 1 частини твору (показані партії дерев'яних духових інструментів) (Розміщений нижче).

I. Стравінський не дав щодо цього епізоду ніякого герменевтичного пояснення. Цей приклад свідчить про те, що композитор або не мав чіткого уявлення про свій творчий задум, або не хотів його відкривати, або вважав, що музикантам-виконавцям і

слухачам про це не треба знати. Дозволимо собі трохи посперечатися з майстром. На нашу думку, музиканти-виконавці не можуть бути зовсім байдужі до можливості інтерпретувати репліки бас-кларнета як сміх. Можна з такою герменевтикою не погодитися, але будь-яке словесне пояснення, отримане від композитора, може істотно вплинути на розуміння цього фрагмента, на його слухачку та виконавську інтерпретацію.

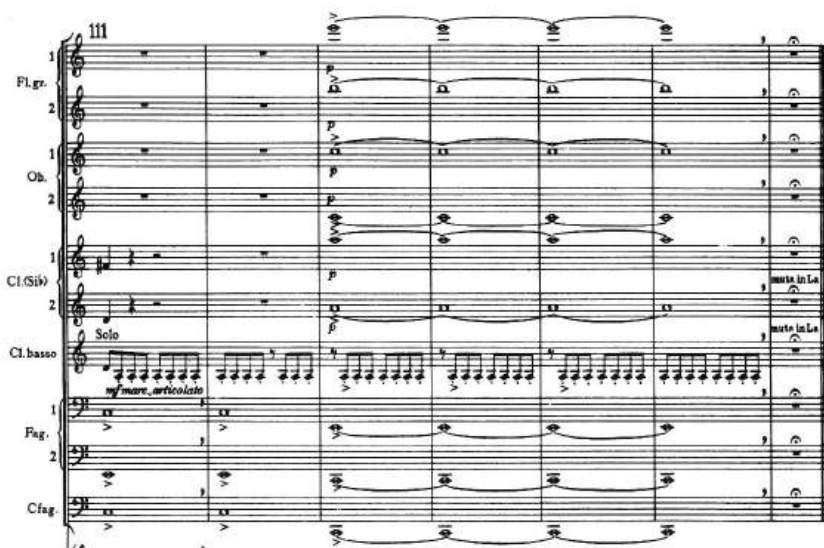


Рисунок 3. Фрагмент з «Symphony in three movements» I. Стравінського.

Звернемо тепер увагу на те, що герменевтичний текст не завжди буває продуктом суб'єктивного розуміння музично-звукової форми. Герменевтика мистецтва може спиратися на об'єктивні знання про музичні знаки та значення. І тоді вона стає більш надійним орієнтиром для музично-виконавської інтерпретації. Пояснення цього положення вимагає занурення в особливості музичного мовлення і його знакової організації¹. Не будемо злов-

¹ Пошлемося на нашу роботу: Шип С. Музична герменевтика: Монографія. Суми: Цьома С. П., 2023. 137 с.

живати увагою читачів і наведемо далі тільки кілька пояснюючих прикладів семіотично обґрунтованої музичної герменевтики.

Усі дослідники творчості Й. С. Баха обов'язково звертали увагу на використання в музиці майстра певних типових звукових форм, які несуть досить конкретний образний смисл (тут можна казати — значення), зумовлений традицією професійної релігійної музики барокової доби. Подібні інтонаційні форми називалися риторичними фігурами. Вони не просто виражали, як і всі інші елементи музичної форми, а саме позначали релігійні переживання і уявлення. Такі, наприклад, як уявлення про інкарнацію, хресні страждання і воскресіння Ісуса Христа. Розгорнуту панораму таких музичних знаків наводить Альберт Швейцер в роботі, присвяченій Й. С. Баху¹. У сучасній виконавській практиці та літературі набуло поширення герменевтичне трактування прелюдій і фуг «ДТК» Баха Болеславом Яворським. Згідно з думкою вченого, кожний з мікроциклів цього грандіозного твору пов'язаний з тим чи іншим сакральним образом або оповіданням Старого та Нового Заповіту.

Третій підхід до створення виконавської версії музичного твору можна назвати *еталонним* (від французького *etalon* — зразок). Він зустрічається дуже часто в академічній практиці, коли учень намагається відтворити виконання твору вчителем або більш досвідченим чи талановитим учнем. Еталонним підходом до виконання ефективно творів європейської класики нерідко користуються китайські музиканти та представники інших азіатських культур. Такий підхід відповідає культурним традиціям Сходу і сприймається там як достойний принцип дій музиканта-виконавця.

Може виникнути запитання: чи є підстави вважати точне відтворення чиєїсь інтерпретації музичного твору актом виконавського мистецтва? Теоретично такі підстави існують. Музикант — не автомат, і не папуга, який відтворює звукові артефакти, зовсім не розуміючи їх сенсу і призначення (вибачаюся перед

¹ Schweitzer Albert. Johann Sebastian Bach. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1908; Nachdruck Breitkopf und Härtel, Wiesbaden, 1979.

птахами, якщо недооцінив їхні інтелектуальні здібності). Навіть самий скромний за своїми здібностями музикант має деяке розуміння найскладнішого музичного твору. Коли такий музикант, озброєний достатньою для такої дії виконавською технікою, відтворює певний конкретний звуковий зразок інтерпретації твору, він так чи інакше індивідуально осмислює цю «привласнену» художню інтерпретацію. Іншим питанням є цінність подібних виконавських актів. Вочевидь, значущість відтворень еталонних версій, особливо на початку учнівства і творчої кар'єри музиканта, може бути високою для індивіда, притому культурна цінність подібних дій є мізерно малою.

Четвертий варіант екстравертивної інтерпретації музичного твору охарактеризуємо як *нормативний*. Його особливістю є орієнтація музиканта вже не на конкретний зразок виконання твору, а на певний *тип* осмислення і втілення звукової форми. Для більш диференційованого описання доречно звернутися до апробованого і поширеного в спеціальній літературі поняття *музично-виконавського стилю*.

Виконавський стиль визначимо як *комплекс індивідуально-типових виконавських засобів виразності (темпоритму, динаміки, артикуляції, фразування), обумовлений типовим художньо-образним завданням*. Причиною виникнення і розвитку музично-виконавських стилів є індивідуально неповторні, але водночас типові якості: особистості митця, етнічної культури, жанру або соціального організму на певному етапі його історичного буття. Відповідно до цих підстав, виділимо виконавські стилі персональні, національні, жанрові та історичні. Розглянемо їх за порядком.

Індивідуальний стиль музичного виконавства рідко проявляє себе так яскраво, як проявляють себе індивідуальні композиторські стилі. Це й зрозуміло, бо екстравертивна інтенція музиканта-виконавця має своїм головним завданням виявлення перш за все стильових особливостей, притаманних музичного твору. Тим не менш, інтерпретації деяких видатних митців виявляють стійкі властивості, що відрізняють їх від інтерпретацій інших музикантів. Тому досвідчені слухачі можуть розпізнавати персональні стилі музично-виконавського мистецтва. Індивідуальні виконавські стилі зумовлюються соматичними і психологічними (духо-

вними) індивідуально-типовими властивостями музикантів. Наприклад, виразними персональними стилями відзначено мистецтво С. Рахманінова, Ф. Бузона, А. Рубінштейна, В. Горовиця, Я. Хейфеця, Д. Ойстраха, А. Тосканіні, В. Фуртвенглера. Звісно, що персональні стилі Е. Карузо, Ф. Шаляпіна, С. Крушельницької, А. Нежданової, Б. Гмирі, М. Каллас та інших видатних вокалістів минулого століття вирізняються на загальному тлі більш яскраво завдяки неповторним тембрам їх голосів та манери артикуляції вербального тексту.

Якщо ми знову повернемося до цитованих вище слів І. Стравінського, то відзначимо, що композитор висловив своє позитивне ставлення до цього вектора інтерпретації. Він, нагадаємо, велике значення надавав звукозаписам творів, які виконувалися під його власним керуванням. Уважно вивчаючи ці записи — вважав композитор, — виконавці можуть засвоїти притаманний йому стиль інтерпретації.

Екстравертивна інтенція може виявити себе у зверненні інтерпретатора до певного *національного виконавського стилю*. Такі стилі слабо себе виявляють у інтерпретаціях творів класичного мистецтва. Втім, досвідчені спеціалісти помічають тонкі відмінності італійської та української шкіл вокалу; французької та німецької шкіл гри на органі та духових інструментах; американської школи фортепіанного виконавства тощо. Зазначимо, що під школою тут мається на увазі не стільки принципи, підходи й методи навчання, скільки стильові особливості інтерпретацій, які можуть послужити орієнтирами для елекції виразових засобів у процесі академічної підготовки музикантів-виконавців. Очевидно, що національний виконавський стиль набагато краще виявляє себе у виконанні зразків фольклору, або етнічно «зафарбованих» творів академічного репертуару. Наприклад, Тереса Берганса, яка чудово володіла класичним оперним стилем співу, в інтерпретації вокальної партії музики до твору «Любов-чарівниця» Мануеля де Фальї звернулася до іспанського народного стилю інтонування, наближеного до «канте хондо» (підкреслені глісандо, гіпертрофоване вібрато, брутальна атака окремих тонів, тембральне нюансування звуків низького регістру тощо).

Музикант-виконавець, який спрямовує свій пошук засобів виразовості відповідно цілі екстравертивної інтерпретації твору, може зосередити творчу увагу на певному *жанровому стилі*. Йдеться саме про жанри виконавського мистецтва. Вони не є такими очевидними, складними і розгалуженими системами родів і видів мистецтва, якими є жанрові системи фольклору, церковної або академічної музичної культури. Тим не менше, в надрах виконавського мистецтва можна виділити жанри, які розрізняються за обставинами та функціями музикування. Йдеться про кількість учасників музичної дії (сольне, камерно-ансамблеве чи оркестрове музикування), якість синергетичної взаємодії музикантів (ансамблеве інтонування або акомпанування), художньо-естетичну функцію виконавської дії (презентація музичного твору, демонстрація власної технічної віртуозності, сольна чи колективна імпровізація). На цих підставах можна виділити, наприклад, інтерпретації, які слідують стильовим нормам камерного музикування, або обережного, ретельного відтворення недоторканого зразка, або стилістичі спонтанних імпровізаційних дій.

Орієнтиром для екстравертивної інтерпретації може бути також якийсь історичний стиль. Під цим розуміється система виразових засобів та смислів, яка утворилася зусиллями певних класів або соціальних груп в певній культурі певного історичного періоду. Звичайно йдеться про міжнародні європейські стилі, які конкурували між собою, поступово змінювалися і заміщалися іншими стилями (романський, готичний, бароковий, класичний, романтичний та інші). Звісно, виконавські стилі також історично змінюються в кореляції зі стильовими тенденціями у сфері художньої творчості. Втім, виконавські стилі мають певну ступінь свободи.

Наприклад, клавірні твори Й. С. Баха, Ф. Куперена, Г. Перселла, Д. Скарлатті можуть бути виконані в романтичному фортепіанному стилі, тобто в такому стилі інтерпретації, який сформувався в історичний період розквіту романтизму як загального мистецького напрямку, тобто у практиці виконання творів Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Ф. Ліста, Ф. Шопена та інших композиторів середини XIX століття. Або ті ж самі твори доби Бароко можна відтворити засобами джазового піаністичного стилю. Такого роду інтерпретації комусь подобаються, а комусь можуть здатися хиб-

ними і категорично неприпустимими. Тим не менше, вони практикуються в наш час.

Треба взяти до уваги, що інтерпретація історично-стильової спрямованості завжди наштовхується на складну проблему. Якщо композиторські стилі минулих століть (в Західній Європі — приблизно з XI ст.) проявляються завдяки музичним творам, збереженим за допомогою музичного письма, то виконавські стилі тих часів можна уявити лише в самих загальних рисах. Для їх реставрації використовуються, окрім елементів графічної фіксації звукової форми, різноманітні свідчення: інструктивні передмови композиторів до виданих нотних текстів; дидактичні, теоретичні, філософські трактати; картини, малюнки та інші іконографічні артефакти (зокрема, зображення вокалістів, інструментів і музикантів, які на них грають); інформація щодо технології виготовлення, настроювання, ремонту музичних інструментів; документальні та художньо-літературні твори джерела тощо.

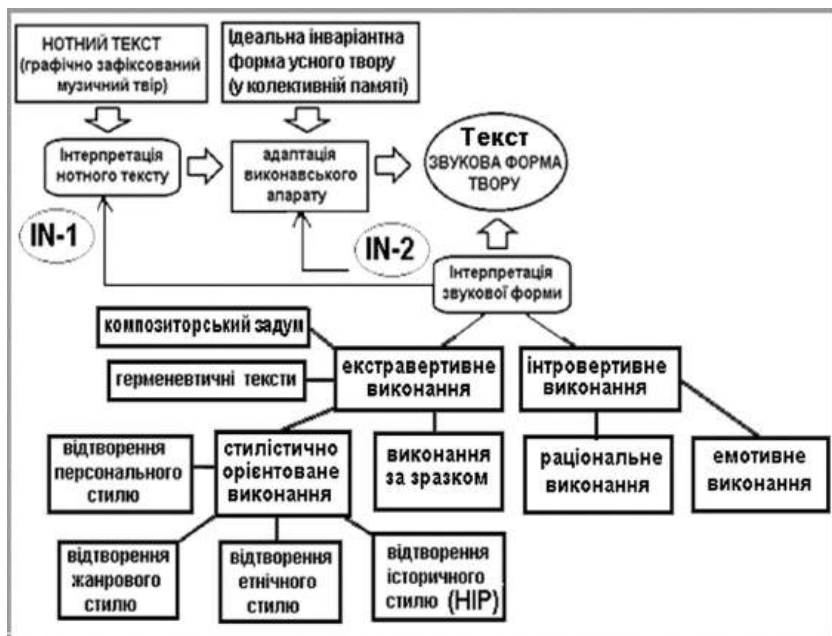


Рисунок 4. Інтерпретаційні інтенції музикантів-виконавців.

Такий підхід має усі підстави, бо стиль виконання, притаманний певному соціальному середовищу в певні історичні часи, залежав від багатьох обставин і чинників музикування, теоретично — від всього культурного середовища. Не даремно Б. Яворський, у прагненні уявити якомога краще характер звучання клавірних танцювальних сюїт Й. С. Баха, вивчав історію і характер старовинних танців, їхній зв'язок з ритуалами й церемоніями, їхній етикет і символіку, етимологію їхніх найменувань, обставини виникнення й розвитку, роль історичних персон в цьому процесі, навіть одяг і взуття танцівників. Щоб якомога точніше відтворити у своїх інтерпретаціях певний історичний стиль, музиканти напряду історично-інформованого виконавства (HIP) розшукують, ремонтують, відбудовують за описаннями старі інструменти, створюють їх аналоги, виступають в інтер'єрах старовинних приміщень (церков, фортець, бальних залів), одягаються в історичні костюми, використовують старовинні ноти, стиліці, пюпітри. Деякі подібні заходи можуть здатися комусь надмірними, дивовижними, «музейними». Однак вони, безумовно, мають своє психологічне підґрунтя і виправдання.

Теоретично охарактеризовані в цій роботі інтенції музично-виконавських дій представлені на Рисунку 4 (розміщений вище).

Висновки. У роботі було встановлено, що *музичне виконавство* — це: 1) вид діяльності, часто — професія, суттю якої є *виконання музичних творів*; 2) галузь культури, що забезпечує цю діяльність.

Музичне виконання — це необхідна для існування музики дія зі створення багатобічно регламентованої звукової форми засобами співу, гри на музичних інструментах і управління подібними процесами на основі певного плану (програми, інструкції, моделі). Музичне виконання (*performance*) доцільно розглядати як цілісність, що має дві сторони: а) «внутрішні», тобто психологічні, ідеальні процеси (пригадування, апперцепція, генерація чуттєвих образів, переживання емоцій та інші психічні дії); б) «зовнішні» дії, тобто сенсомоторні акти звукоутворення (вокалізації, артикуляції, мануальної моторики). Другий компонент часом позначається словом «озвучування». Його також можна позначити

латинським терміном «*execution*» (приведення у дію, виконання плану).

Музичний твір — феномен, який має ідеальне (психічне) і матеріальне (фізичне) буття. Ідеально він існує: а) як образ музично-звукової форми, що зберігається як інваріант у колективній пам'яті (MT-1); б) як унікальний образ музично-звукової форми, що виникає у свідомості індивіда внаслідок слухового сприйняття, продуктивного уявлення або декодування графічного тексту, і утримується в його пам'яті (MT-II). Музичний твір існує матеріально як конкретна звукова форма-процес (MT-III), що має власності, релевантні музичному мистецтву. Музичним твором також називають нотний текст, тобто графічну форму-аналог (MT-IV), яка служить меті фізичного відтворення певної ідеальної звукової форми.

Виконання музичного твору — створення конкретного фізичного звукового предмета (форми-процесу) (MT-III) на основі індивідуально неповторного і стабільного, однак при тому пластичного образу звукової форми, який існує в свідомості музиканта (MT-II). Цей індивідуальний образ більш або менш збігається з колективним інваріантним образом звукової форми (MT-I). Виконання твору слід відрізняти від його *репродукції*, коли звукова форма виникає внаслідок механічного чи електронно-цифрового процесу, і не залежить від творчої волі індивіда. На відміну від репродукції, виконання твору завжди містить в собі акт *інтерпретації*.

Музично-виконавське мистецтво (або мистецтво музичного виконання) — це вид музичного виконання, який актуалізується за двох умов: а) звукотворчі дії людей (співаків, інструменталістів, керівників ансамблю) не ототожнюються з музичним твором, тобто з певною звуковою формою, яку виконавці та слухачі знають, пам'ятають, усвідомлюють; б) створені звукові форми оцінюються соціумом як майстерні, естетично привабливі та художньо виразні за своїм результатом.

Інтерпретація музичного твору в широкому значенні цього виразу — це цілісна психологічна реакція людини (виконавця, композитора, досвідченого слухача, дилетанта, будь-кого) на подразник, яким виступає музично-звукова форма твору в будь-

якій його іпостасі (MT-I, MT-II, MT-III, MT-IV). Інтерпретацію в широкому сенсі слова називають *розумінням твору*. У більш вузькому і спеціальному (семіотичному) значенні інтерпретація твору — це а) розуміння графічної форми (нотного тексту твору) як знакового предмета; б) розуміння художньо-образного смислу індивідуально неповторної звукової форми, яка зберігається в пам'яті виконавця або моделюється на основі нотного тексту та інших зовнішніх та внутрішніх чинників.

Найбільш об'єктивно і обґрунтовано можна судити про *адекватність* інтерпретації, якщо оцінюється розуміння знаків нотного тексту. Щодо оцінки адекватності інтерпретації звукової форми твору, то вона завжди буде мати суб'єктивний характер (незалежно від того, хто виступає суб'єктом судження: інший музикант, автор твору, критик чи слухачі). При аналітичному підході до явища виконання музичного твору, інтерпретація становить внутрішній план дій, де головну роль відіграють чуттєві уявлення (переважно слухові, зорові, тактильні та моторні), образи емоцій та поняття, зокрема — поняття про значення певних звукових знаків та їх відношень.

У практиці музичного виконавства інтерпретація твору матеріально втілюється в діях звукоутворення (*execution*). Тому досить часто, коли йдеться про конкретні зразки музично-виконавського мистецтва, вирази *інтерпретація* та *виконання* використовуються в синонімічному значенні, хоча ці сторони музично-виконавського мистецтва не є тотожними.

Розглянуті в роботі типи виконання музичних творів спираються на дві психологічні інтенції музикантів-виконавців: інтровертивну і екстравертивну. *Інтровертивна інтенція* представлена двома напрямками: а) інтерпретаціями, що спираються на чуттєві реакції, емоційні переживання, вільні асоціації особистості, викликані музично-звуковою формою; б) раціонально розрахованими інтерпретаціями, які походять від аналізу засобів музичної мови, синтаксичної структури, композиційного устрою форми твору.

Екстравертивна інтенція репрезентована трьома типами спрямування виконавських дій. По-перше, це *психологічно інформовані інтерпретації*, які спираються на здобуті дані про фізич-

не та психічне життя авторів музичних композицій і спрямовані на реанімацію композиторського задуму кожного твору. По-друге, це тип виконання, коли інтерпретатор орієнтуються на *герменевтичні тексти* (назви, ремарки в нотах, епіграфи, присвячення, композиторські програми, зауваження критиків, коментарі викладачів тощо). Третій тип — це *еталонні виконання*, які ґрунтуються на догматичній реалізації принципу мімезису, коли виконавець прагне точно відтворити знайомий йому конкретний варіант звукового втілення твору. Нарешті, четвертий з розглянутих типів, позначений як *нормативний*, зумовлений орієнтацією музиканта-інтерпретатора на певний *виконавський стиль* — персональний, національний, жанровий або історичний. Окремим проявом цього типу інтерпретації є тенденція, що рельєфно проявилася в сучасній музично-виконавській практиці. Вона відома як *автентичне* або *історично-інформоване* виконавство (HIP).

Запропонована типологія є однією з багатьох теоретичних пропозицій такого роду. Вона окреслює широкий обрій можливостей музичного виконавства і дозволяє оптимістично оцінювати перспективи розвитку цієї мистецької практики в ХХІ столітті.

Література

1. Danuser, Hermann. Art Interpretation. Zur Terminologie: performative und hermeneutische Interpretation. In: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken. New York, Kassel, Stuttgart 2016, zuerst veröffentlicht 1996, online veröffentlicht 2016. URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12725>
2. Dreyfus L. Beyond the Interpretation of Music. *Dutch Journal for Music Theory*. 2007. URL: https://www.academia.edu/265369/Beyond_the_Interpretation_of_Music.
3. Gutknecht, Dieter Art. Aufführungspraxis, Terminusdefinition und Problematik, Allgemeines in: MGG Online, hrsg. von Laurenz Lütteken, New York, Kassel, Stuttgart, 2016. URL: <https://www.mgg-online.com/mgg/stable/12979>
4. Igor Stravinsky and Robert Craft. Conversations with Igor Stravinsky. Doubleday & Co., Inc. Garden City. New York, 1959.

5. Margulis, Elizabeth. The psychology of music performance, *The Psychology of Music*. N.Y., 2018. online edn, Oxford Academic, 22 Nov. URL: <https://doi.org/10.1093/actrade/9780190640156.003.0005>
6. Morris, Ch. W. Foundations of the Theory of Signs. *International Encyclopedia of Unified Sciences*. Vol. 1, part 2. Chicago, 1938.
7. Scholes R. Semiotics and Interpretation. New Haven; London: Yale Univ. Press, 1983. 162 p.
8. Schweitzer Albert. Johann Sebastian Bach. Breitkopf & Härtel, Leipzig 1908; Nachdruck Breitkopf und Härtel, Wiesbaden, 1979.
9. The Science and Psychology of Music Performance: Creative Strategies for Teaching and Learning, edited by Richard Parncutt and Gary E. McPherson. Oxford: Oxford University Press, 2002.
10. Thomas Aquinas. The Summa Theologica. Translated by Fathers of the English Dominican Province. Question 12. Of Intention; L.12, C.5., 2006. URL: https://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/12251274,_Thomas_Aquinas,_Summa_Theologiae_%5B1%5D,_EN.pdf
11. Turner E.O. The interpretation of Music: a Theory of Communication. *The Musical Quarterly*, Volume XXX, Issue 3, July 1944, P. 297–306, <https://doi.org/10.1093/mq/XXX.3.297>
12. Катрич О. Стильові аспекти музично-виконавської інтерпретації. Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського. Київ: НМАУ, 2000. Кн. 4. С. 59–65.
13. Коновалова І. Ю. Рецепції поняття «музичний твір» у сучасному науковому дискурсі. *Культура України*, Вип. 80. 2023. С. 82–88.
14. Корній Л., Муха А., Сумарокова В. Виконавство музичне. *Українська музична енциклопедія*. Київ: ІМФЕ, 2006. Том 1. С. 350–351.
15. Котляревська О. Інтерпретація. *Українська музична енциклопедія*. Т. 2. 2008. С. 242.
16. Москаленко В. Г. Аналіз у ракурсі музичної інтерпретації. *Часопис національної музичної академії України ім. П. Чайковського*. 2008. № 1. С. 106–112.
17. Москаленко В. Г. Музичний твір як текст. *Текст музичного твору: практика і теорія*. Київ: НМАУ ім. П. Чайковського, 2001. С. 3–9.
18. Москаленко В. Г. Поняття «музичний твір» в аспекті методики аналізу. *Історичні аспекти теоретичних проблем у музикознавстві*. Київ, 1985. С. 50–64.
19. Москаленко В. Робоча програма з навчальної дисципліни «Стильові засади музично-виконавської творчості» для аспірантів... в галузі знань 02 «Культура і мистецтво», за спец. 025 «Музичне мистецтво». Київ. 2023. 29 с.

20. Ніколаєвська Ю. В. Аутентична виконавська стратегія та її сучасні трансформації. *Аспекти історичного музикознавства*. Вип. 10. 2017. С. 180–198. URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/asismy_2017_10_15.
21. Очеретовська Н. До проблеми взаємодії змісту та форми музичного твору. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2012. № 34. С. 183–194.
22. Словник української мови. В 11 томах. Том 1. АН УРСР. Інститут мовознавства. Київ: Наукова думка, 1970. 827 с.
23. Чуракова Л. П. Латинсько-український та українсько-латинський словник — понад 25 тисяч слів та словосполучень. Київ: Чумацький шлях, 2009. 617 с.
24. Шадріна-Личак О. В. Авторська аплікатура в безтактових прелюдях Ж. Ф. Дандрійо: до проблеми вивчення аутентичного стилю клавісинного виконання. *Науковий вісник НМАУ ім. П. Чайковського*. Вип. 61. Київ, 2007. С. 194–199.
25. Шадріна-Личак О. В. Клавісинна безтактова прелюдія у сучасному історично орієнтованому виконавстві. *Часопис Національної музичної академії України ім. П. Чайковського*. Київ, 2010. № 3 (8). С. 150–159.
26. Шаповалова Л. В. Виконавська рефлексія як об'єкт інтерпретології. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Вип. 20. Харків: ХДУМ ім. І. Котляревського, 2007. С. 218–228.
27. Шип С. Задум музичного твору у лінгвосеміотичному аспекті. *Музична україністика: сучасний вимір*: 36. наук. статей пам'яті композитора й музикознавця, доктора мистецтвознавства, професора Антона Мухи / Ред.-упоряд. О. Кушнірук. Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського, 2009. С. 105–119.
28. Шип С. Історично інформована інтерпретація музичного твору (HIP) у семіотичному аспекті. *Південноукраїнські мистецькі студії*. Вип. 2 (5). Одеса: Гельветика, 2024. С. 157–161.
29. Шип С. Музична герменевтика: Монографія. Суми: Цьома С. П., 2023. 137 с.

2.4. Аналітична феноменологія наукових досліджень Олександра Опанасюка

Анотація. Висвітлені принципи аналітичної феноменології наукових досліджень Олександра Опанасюка. В аналізі культурно-художніх явищ він спрямовує увагу на визначення глибинних і фундаментальних підвалів їхнього буття. Це стосується дослідження історії музики, музичної культури, аналізу музичного стилю, творчості композиторів. У кожному випадку автор прагне досягнути їхній феноменологічний рівень. Феноменологія наукової аналітики Олександра Опанасюка спирається на використання схем, рисунків, нумерології (тетрактиди), геометрії, на основі яких визначається феноменологічний зміст явищ. На цій же основі автор будує оригінальну теорію художнього образу, визначає його феноменологію, типологію форм та структуру. Констатується, що культурологія визначає фундаментальну основу його досліджень історії музики та музичних явищ. Водночас культура трактується як живий суспільний організм, буття якого зумовлене процесуальністю і структуральністю. Розкрито зміст авторської концепції інтенціоналізму культури і мистецтва, закономірності процесуального й структурального буття культури, враховуючи періоди її становлення. Спираючись на закономірності процесуального буття культури, Олександр Опанасюк визначає періодизацію світової та європейської музичної культури, смислові аспекти розвитку музичної культури в заключний (інтенціональний) період її становлення (кінець XIX–XXI ст.). Розкрито принципи формування у просторі культури інтенціональної рефлексії, яка моделює

¹ Горенко Лариса Іванівна. Кандидат мистецтвознавства, старший науковий співробітник, доцент кафедри музично-сценічного мистецтва Київського столичного університету імені Бориса Грінченка.

відповідні смисли і зумовлює відповідний стиль культурного буття — інтенціональний стиль. Висвітлено особливості трансдисциплінарних досліджень в рамках розробленого вченим наукового проєкту «Ставропігійські філософські студії». Зазначається, що в наукових працях Олександра Опанасюка визначені теоретичні основи феноменології культури і мистецтва, феноменологічної теорії наукового пізнання в царині музичного мистецтва. Центральне поняття феноменології — «інтенціональність» трактується як універсальна категорія сучасної мистецтвознавчої науки. Наголошується, що наукові праці Олександра Опанасюка вибудовують засади для нового напрямку в мистецтвознавстві — інтенціонального мистецтвознавства в його трансдисциплінарному аспекті, який передбачає актуалізацію різних дисциплін, з яких насамперед треба вказати на філософію і культурологію.

Ключові слова: Олександр Опанасюк, феноменологія, інтенціональність, аналітика, тетрактида, процесуальне буття музичної культури, концепція інтенціоналізму культури і мистецтва, заключний — інтенціональний — період становлення музичної культури.

Larisa GORENKO

2.4. Analytical phenomenology of scientific research by Oleksandr Opanasiuk

Abstract. The principles of analytical phenomenology of scientific research by Oleksandr Opanasiuk are highlighted. In the analysis of cultural and artistic phenomena, he directs attention to the definition of the deep and fundamental foundations of their existence. This applies to the study of the history of music, musical culture, analysis of musical style, creativity of composers. In each case, the author seeks to understand their phenomenological level. Oleksandr Opanasiuk's phenomenology of scientific analytics is based on the use of schemes, drawings, numerology (tetractide), geometry, on the basis of which the phenomenological content of phenomena is determined. On the same basis, the author builds an original theory of the artistic image, defines its phenomenology, typology of forms and structure. It is stated that culturology determines the funda-

mental basis of his studies of the history of music and musical phenomena. At the same time, culture is interpreted as a living social organism, the existence of which is conditioned by procedurality and structurality. The content of the author's concept of the intentionalism of culture and art, the regularities of the procedural and structural existence of culture, taking into account the periods of its formation, is revealed. Based on the regularities of the procedural existence of culture, Oleksandr Opanasiuk determines the periodization of world and European musical culture, the semantic aspects of the development of musical culture in the final (intentional) period of its formation (the end of the XIX–XXI centuries). The principles of the formation of intentional reflection in the space of culture, which models the appropriate meanings and determines the appropriate style of cultural existence — the intentional style, are revealed. The peculiarities of transdisciplinary research within the framework of the scientific project "Stavropygian Philosophical Studies" developed by the scientist are highlighted. It is noted that the scientific works of Oleksandr Opanasiuk defined the theoretical foundations of the phenomenology of culture and art, the phenomenological theory of scientific knowledge in the realm of musical art. The central concept of phenomenology — "intentionality" is interpreted as a universal category of modern art science. It is emphasized that the scientific works of Oleksandr Opanasiuk lay the foundations for a new direction in art history — intentional art history in its transdisciplinary aspect, which involves the actualization of various disciplines, of which philosophy and cultural studies should be pointed out first of all.

Keywords: Oleksandr Opanasiuk, phenomenology, intentionality, analytics, tetractide, procedural existence of musical culture, the concept of intentionalism of culture and art, the final — intentional — period of formation of musical culture.

Вступ. Наукове дослідження музичної культури та музичних явищ може здійснюватися на основі різних методологічних засад і принципів пізнання. Їхнє застосування передбачає відповідні рівні теоретичної систематизації об'єктивних знань. Водночас у сучасній науці набуває значимості трансдисциплінарний аналіз, який може спиратися на філософію, культурологію, естетику, пси-

хологію, герменевтику, синергетику тощо. У цьому контексті необхідно відзначити й феноменологічні дослідження, які в умовах сьогодення є особливо актуальними.

Щодо онтології культури можна виокремити кілька напрямів її філософського осмислення. Це філософія символічних форм Ернста Касірера, раціовіталізм Хосе Ортеги-і-Гасета, екзистенціальна філософія культури Мартина Гайдегера, Карла Ясперса, релігійна філософія культури П'єра Тейяра де Шардена, де кожна з них прагне включити культуру до свого змісту. Сучасні тенденції інтелектуального розвитку переконують, що культура є не лише суттєвим елементом філософських пошуків, а й базовою складовою цих пошуків.

Відзначимо й притаманний філософії методологічний принцип пізнання музичного мистецтва, який передбачає тісну взаємодію з комплексом інших культурологічних наук. Зокрема, в сучасних дослідженнях дедалі гостро постає питання перегляду та переосмислення суб'єкт-об'єктної схеми традиційної гносеології¹ і створення нової концептуально-філософської моделі світу, котра передбачає «ціннісно-смисловий Універсум культури, де ідея є невідривною від буття»².

Філософське осягнення музичної культури має багато взаємоз'язків з філософськими питаннями у метафізиці та естетиці (на зразок філософії музики)³. Тому музичне мистецтво перебуває на перетині феноменологічного, екзистенційного та онтологічного вимірів.

У 1930–1950 роках набуває чинності новий напрям в естетиці — феноменологічна естетика, який склався під впливом кри-

¹ Безклубенко С. Логіка пізнання («гносеологія») як складова творчого методу. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: Сценічне мистецтво. 2019. Вип. 2 (1). С. 27–41.

² Богуцький Ю. П. Основні дилеми логіко-філософської рефлексії еволюції культури та ідея «онтології доцільності». У книзі: Богуцький Ю. П. Самоорганізація культури: онтологія, динаміка, перспективи: монографія. Інститут культурології АМУ. Київ: Веселка, 2008. С. 26–44.

³ Полюга В. Філософія музики (форми і методи осмислення музичного буття). *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 48. Том 2. 2022. С. 36–50.

тики трансцендентального ідеалізму за «суб'єктивізм» і «психологізм», а також концептуальних основ феноменології¹ німецького філософа Едмунда Гусерля², спрямованої до повернення аналітики до першооснов сутнісного знання. Гасло Гусерля «Назад, до самих предметів» — це головний девіз феноменології, його не слід інтерпретувати в дусі наївного реалізму, який був визначальним для емпіризму і позитивізму.

Феноменологи звернулися до онтологічних питань естетики — проявлення буттєвої свідомості як інтенціонального предмета в процесі естетичного споглядання³. Розгляд естетичного феномену як інтенціонального характерно для філософів Мартіна Гайдегера, Емануеля Левінаса, Мориса Мерло-Понті, Жан-Поля Сартра, а їхня філософія є своєрідним переходом від феноменології до екзистенціалізму. Феноменологічний принцип активності суб'єкта дозволяє сформулювати вчення про інтенціональну рефлексію як знаряддя для аналізу кризових явищ культурно-мистецьких процесів на межі століть. Концепція ейдетичної редукції та оцінки апіорного знання виявляють ефективність для дослідження культурно-історичної свідомості. Феноменологічні моделі виявляються ефективними для пояснення таких особливостей стильового розвитку, як перманентність розвитку традицій, їхнє «повернення» і «трансформація»⁴.

¹ Шамша І. В. Розуміння буття в феноменології Гуссерля. *Актуальні проблеми держави і права*: Збірник наукових праць. Випуск 29. Одеса: Юридична література, 2006. С. 113–116.

² Гусерль Е. Ідеї чистої феноменології і феноменологічної філософії: Книга перша. Загальний вступ до чистої феноменології / Переклад з німецької і коментарі В. Кебуладзе. Харків: Фоліо, 2020. 348 с.; Гуссерль Е. Криза європейських наук і трансцендентальна феноменологія. Вступ до феноменологічної філософії. *Філософська думка*. 2002. № 3. С. 134–149; Гуссерль Е. Криза європейського людства і філософія. *Сучасна зарубіжна філософія. Течії та напрямки*. Київ: Ваклер, 1996. С. 69–83.

³ Жукова Н. А. Феноменологічна естетика Романа Інгардена на тлі європейської гуманістики 40–50-х років XX століття: культурологічний аналіз. *Культурологічна думка*. 2018. № 13. С. 73–85.

⁴ Юдкін І. М. Феноменологія як методологія історичної поетики. *Культурологічна думка*. Том 16. № 2. 2019. С. 20–35.

Відтак складається принцип взаємності синхронії та діахронії на основі аналізу структурної динаміки, де сучасність позначена екстенсією, розмаїттю напрямів, співіснуванням різних за змістом і часом формування культур та культурно-художніх явищ. Як підкреслює Олександр Опанасюк, «...свідченням зазначеного є нео-, полі-, пост-, квазі-явища, які виражають зміст постіснування і отримують значний розвиток у художній культурі ХХ — початку ХХІ століття»¹.

Аналіз досліджень і публікацій. У сучасних мистецтвознавчих дослідженнях можна відзначити численні публікації, які спрямовані на осмислення музичної культури та музичних явищ на основі розмаїтих філософських і культурологічних парадигм, буття культури й музики, музичного сприйняття, аналізу музики з точки зору вираження буття Всесвіту через музику як форму свідомості² тощо.

У цьому контексті наукові праці О. Опанасюка вирізняються полізмістовою структурою аналізу, трансдисциплінарним принципом висвітлення змісту актуалізованих тем. У більшості з них питання феноменології є визначальним.

Праці Олександра Опанасюка привертають увагу багатьох науковців. З публікацій, які безпосередньо присвячені характеристиці його творчого аплуа, аналізу смислових засад його оригінальних теорій, назвемо праці Наталії Швець³, Ольги Кушнірук⁴, Володимира Грабовського, Богдани Фільц⁵, Олени Берегової⁶, Валерії Шульгіної, Олександра Яковлева⁷.

¹ Опанасюк О. П. Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти: монографія; 3-тє вид. Київ: Освіта України, 2020. С. 9–10.

² Наприклад: Heyning E. (2017). Star music. The ancient idea of cosmic music as a philosophical paradox. Canterbury Christ Church University Thesis submitted for the Degree of Master of Philosophy. 175 p.

³ Швець Н. В. Духовні константи Олександра Опанасюка. *Музика*, 1999, № 1–2. С. 6–7.

⁴ Кушнірук О. П. Жанрові та стильові особливості Третьої фортепіанної сонати О. Опанасюка. *Ставропігійські філософські студії*. Вип. 3. Львів: Ставропігійон, 2009. С. 216–229.

Фактично, кожен з цих авторів наголошує на духовності, глибинності сприйняття ним світу, мистецьких і культурних явищ, оригінальності його творчого мислення (як композитора і науковця), різнобічності його інтересів.

Мета і завдання дослідження полягає у висвітленні аналітичної феноменології наукових досліджень Олександра Опанасюка, яка закладає підвалини для глибинного розуміння буття музичної культури, історії музики та відкриває нову перспективу в їхній онтології. Передбачається аналіз принципів феноменології його наукових досліджень, визначення смислових засад теорій структурної феноменології і типології форм художнього образу та інтенціоналізму культури і мистецтва.

Виклад основного матеріалу дослідження

1. Принципи аналітичної феноменології

Олександра Опанасюка

Нова парадигма ХХІ століття потребує застосування феноменології як принципу й методу філософсько-культурологічних і мистецтвознавчих досліджень, що визначає наукові розробки музикознавця, культуролога, композитора й педагога, професора

⁵ Грабовський В., Фільц Б. Опанасюк Олександр Петрович. *Українська музична енциклопедія*. Київ: ІМФЕ, 2016. Том 4. С. 427–428.

⁶ Берегова О. М. Рецензія на монографію О. П. Опанасюка «Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та мистецтвознавчий аспекти». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ: Міленіум, 2014. Вип. 1. С. 244–245.

⁷ Шульгіна В. Д. Рецензія на 2-ге видання монографії Олександра Опанасюка «Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. журнал. Київ: Міленіум, 2018. № 2. С. 345; Шульгіна В. Д., Яковлев О. В. Смислові засади концепції інтенціоналізму культури і мистецтва Олександра Опанасюка. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 36. наук. праць. Вип. 18. НАН України, ІМФЕ ім. М. Т. Рильського. Київ, 2018. С. 271–275.

Київського столичного університету імені Бориса Грінченка Опанасюка Олександра Петровича.

Він є автором численної кількості наукових статей, навчальних посібників, науково-методичних праць, нотних збірників власних музичних творів, а також двох монографій, які акумулюють його основні ідеї та презентують фундаментальні концепції художнього образу та інтенціональності¹.

За основу своєї аналітики О. Опанасюк бере філософію, езотеричну філософію, давньоіндійську філософію і космогонію, культурологію, музикознавство (мистецтвознавство), естетику, психологію, нумерологію, яка передбачає опору на структурно-сміслові параметри тетрактиди.

В останньому випадку звернемо увагу на ремарку автора у Передмові до другого видання монографії: «мої... теоретичні роздуми... пов'язані саме з тетрактидою. Вона зумовлює концепційні підоснови теорії структурної феноменології і типології форм художнього образу... Концепція інтенціоналізму культури і мистецтва... також базується на основі структурно-сміслових параметрів тетрактиди»².

Водночас зазначимо, що актуалізація розмаїтих напрямів і принципів пізнання не розосереджує змістову основу наукових досліджень О. Опанасюка. Вони позначені цілісністю концепції, спрямовані на досягнення екзистенції людини, світу, культури та музичної культури.

Культурно-художні явища О. Опанасюк досліджує в контексті прагнення визначити глибинні підвалини їхнього буття. Це по-

¹ Опанасюк О. П. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм. Дрогобич: Коло, 2004. 236 с.; Опанасюк О. П. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм: монографія; видання 2-ге, перероблене та доповнене. Київ: Освіта України, 2021. 320 с.; Опанасюк О. П. Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти. Львів: Ліґа-Прес, 2013. 448 с.; Опанасюк О. П. Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти: монографія; 3-тє вид. Київ: Освіта України, 2020. 472 с.

² Опанасюк О. П. Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти (2020). С. 7.

яснює причини звернення до трансдисциплінарного методу аналізу, використання різних схем, рисунків, нумерології, що вчений позиціонує як позамузичні чинники, які сприяють характеристиці феноменології культурно-художніх явищ, зміст чого важко визначити звичайними словами.

В анотації до статті «Позамузичні чинники в онтології історії музики: історичний і метаісторичний вимір» автор зазначає, що в ній: «проаналізовано актуалізовані культурні та фізичні явища, наукові концепції, структурні схеми (тетрактида), які трактуються як позамузичні чинники, що забезпечує історії музики можливість проведення аналогії з буттям різних явищ, здійсненню якомога ширшого узагальнення музично-історичного процесу, відкриває для неї перспективу глибинної онтології»¹.

Аналогічне присутнє в статті «Суть музичного: до визначення фундаментальних підоснов музики, езотеричний контекст», в якій «на основі аналізу принципів відображення образів світу, способу вираження їхнього змісту в музиці, актуалізації явищ тонкого і фізичного планів, тонких і фізичного тіл людини, відомостей езотеричної філософії з цих питань визначені глибинні підвалини музики як виду мистецтва»².

Стаття «Концептуальні принципи творчості Валентина Сильвестрова» завершується висновком: «Якщо феноменологія — своєрідний принцип і форма вираження образів у музиці В. Сильвестрова, то пан-мелодичне начало постає способом такого буття. Відтак феноменологія і пан-мелодичне начало... власне є концептуальними принципами його творчості»³.

¹ Опанасюк О. П. Позамузичні чинники в онтології історії музики: історичний та метаісторичний вимір. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. Зб. наук. праць. Вип. 17 Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського, 2017. С. 19.

² Опанасюк О. П. Суть музичного: до визначення фундаментальних підоснов музики, езотеричний контекст. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. Зб. наук. праць. Вип. 18. Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського, 2018. С. 6.

³ Опанасюк О. П. Концептуальні принципи творчості Валентина Сильвестрова. *Мистецтвознавчі записки*: Збір. наук. праць. Вип. 44. Київ: Міленіум, 2023. С. 101–106.

До цього можна додати, що його дослідження ґрунтуються на засадах філософських теорій європейських мислителів новітньої доби. Це філософські концепції феноменології, екзистенціалізму, аналітичної філософії, концепції постфеноменологічного напрямку, які актуалізують нетрадиційні для європейської філософії положення давньої та східної філософії (відзначимо вчення про Дао, циклічну теорію давньоіндійської філософії і космогонії), дослідження феномену людини, трансперсональну психологію, психоаналіз тощо. Відзначимо й історичну теорію становлення мистецтва Георга Гегеля¹, який вважав, що в основі розвитку культури та історії є духовний початок — Світовий Дух, Розум, що відображає й виражає суть історичного та культурного процесу.

Визначена Г. Гегелем філософсько-історична концепція розвитку світової культури у поєднанні з вихідними концептами теорій Карла Ясперса, давньоіндійської космогонії і філософії дали можливість О. Опанасюку запропонувати нову періодизацію світової музичної культури, визначити динаміку її розвитку в контексті аспектів процесуальності та структуральності².

Принципи філософського осмислення музичної культури та музичних явищ О. Опанасюк спочатку формує в наукових статтях 2000-х років та монографії «Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм»; у 2005 році ця робота була захищена як дисертаційне дослідження³. У праці запропоновано

¹ Кірюхін Д. І. Вступ до філософії релігії Гегеля. Філософія як спекулятивна теологія. Київ: ПАРАПАН, 2009. 204 с.; Тофтул М. Г. Гегель Георг-Вільгельм-Фрідріх. *Сучасний словник з етики*. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2014. 416 с.

² Опанасюк О. П. Метаісторичні підвалини періодизації історії світової музичної культури. *Path of Science. International Electronic Scientific Journal*. 2017. Vol. 3, No 2. С. 2.16–2.30; Опанасюк О. П. Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти (2020). С. 133, 130–215.

³ Опанасюк О. П. Структурна феноменологія і типологія форм художнього образу: дисертація на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства: спец. 17.00.01 — «Теорія та історія культури». Київ: НМА України ім. П. Чайковського, 2004. 219 с.

інноваційний теоретико-методологічний підхід у царині мистецтвознавчої науки, охоплено широке коло питань, пов'язаних з феноменологією буття художнього образу.

Як зазначає автор, «у питаннях аналізу структурної динаміки культури і художнього образу» він бере за основу смислові засади теорій Георга Гегеля, Льва Гумільова, Томаса Куна, Арнольда Тойнбі, Освальда Шпенглера, давню та езотеричну філософію, «яка позитивно розглядає ідею циклічного розвитку історії». Водночас актуалізує «досвід багатьох філософів-містиків, у працях яких на науковому рівні обґрунтовуються феноменологічні можливості людини та метод структурно-схематичного аналізу процесуального і субстанційного буття художнього явища»¹.

До цього треба додати, що в дисертації аналізується динаміка процесуального і структурального буття художнього образу, що проєктується на становлення культури (в тому числі й музичної культури). Як підкреслює О. Опанасюк, аналіз розвитку культур засвідчив, що в такому процесі актуалізують себе чотири періоди становлення (четверна циклічна структура), які визначені як символічний, класичний, романтичний, інтенціональний, що відповідає структурно-смисловим параметрам тетрактиди.

Аналогічна динаміка виявляється і в межах кожного періоду, але з домінуванням однієї (відповідної певному періоду) якості. Звідси процесуальне буття художнього образу визначають 16 типів форм. Субстанційний зміст художнього образу актуалізує подібну закономірність, а аналіз містичних захоплень і творчого процесу виявив чотири етапи його структурування, які визначені термінами «принцип», «становлення», «означення», «спосіб існування».

Варто також зауважити, що на основі такого аналізу (аналізу процесуального буття культури і мистецтва, принципів структурування психічних станів, творчих і містичних захоплень, формування художнього явища на феноменологічному і фізичному планах) О. Опанасюк доводить, що *«динаміка цих процесів вибудовує*

¹ Опанасюк О. П. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм (2021). С. 9.

одну й ту саму структуру, зміст якої характеризується закономірністю становлення тетрактиди» (курсив наш. — Л. Г.)¹.

Визначена структура художнього образу характеризується співвідношенням тріади (перші три етапи: принцип, становлення, означення) і тетрактиди (четвертий етап: спосіб існування). Автор визначає й принцип формування, за яким здійснюється становлення культурно-мистецьких явищ: він передбачає виявлення та збереження єдиної ознаки (образу, афекту). Ось як це пояснюється за допомогою нумерології (символіки чисел): «...У становленні Єдине зберігає себе на кожному рівні розвитку... Водночас Єдине, тобто одиниця, поляризує себе на протилежності: 1; 1+1; 1+2 (1+1); 1+3 (2+1). Трійка посилює (підсумовує) одну з опозицій і проводить далі (зберігає) принцип одиниці. Те саме відбувається на рівні четвірки»².

Зазначене наочно ілюструють фігури Рисунка (4.5), де А (одиниця) поляризує себе на A_1 і A_2 , що утворює трикутник, який символізує й виражає зміст художнього образу-принципу («феноменологічний рівень його структурування»). Фігура справа показує, яким чином принцип Єдиного зберігає себе: «фігура великого трикутника $A-C-C_1$... охоплює собою цілісну структуру художнього образу і формується його матричним полем (трикутник $A-A_1-A_2$), смисловий зміст якого поширюється на нижчі ланки».

До чого автор додає суттєве зауваження: «...Ця, здавалося б, проста схема Рисунка 4.5 б та визначені послідовності літер і цифр ілюструють складний і малопомітний для дослідника закон становлення. По суті, у цьому процесі відбувається постійне виявлення та збереження першого щабля художнього образу, тобто... йде постійна присутність 4-го виміру в площині реального буття предмета у 3-вимірному просторі. Вища сфера — трикутник — немов вставлена в нижчу площину структурно-вимірного буття художнього образу — у квадрат. Саме таку прогресію наочно й ілюструє схема Рисунка 4.5 б»³.

¹ Там само. С. 2.

² Там само. С. 196–198.

³ Там само. С. 197, 200–201.

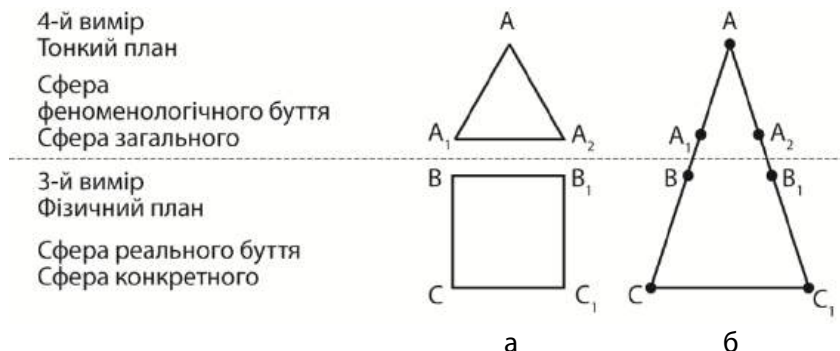


Рисунок (4.5). Схеми цілісної структури художнього образу:

- а) з точки зору структурно-сислової динаміки
«принципу та «даності» (у співвідношенні 4-го і 3-го вимірів);
б) з точки зору його становлення і формування.

Зазначене дає можливість зрозуміти, яким чином (на схемі Рисуноків 4.5, 4.6) використовується структура тетрактиди у визначенні художнього образу. Очевидно, що треба брати до уваги вказані плани й виміри.

У характеристиці типів форм художнього образу О. Опанасюк актуалізує принцип модифікацій, і на цьому рівні визначає а) градацію процесуального буття художнього образу, б) смисловий зміст чотирьох основних типів його форм, в) смисловий зміст шістнадцяти похідних типів форм та г) будує таблицю (6.2), яка трактується як універсальна схема типів формувань (художнього образу)¹.

У цій таблиці ми знову стикаємося з тетрактидою, структурно-смислові ланки якої виражають принципи формування цілісного явища (*I: M: E: T*) — *Initium* (початковий імпульс, першоповтовх), *Motus* (рух, розвиток), *Expressio* (напруження, злам в розвитку), *Terminus* (закінчення, завершення руху)² — та шаблів його роз-

¹ Там само. С. 245.

² Подвіні літери дають можливість структурувати кожну ланку становлення, що стосується й відповідних типів форм художнього образу: «**Початок (I):** початку початок, початку розвиток, початку експресія, початку завершення (*ii, im, ie, it*); **Розвиток, або Рух (M):** руху початок, руху розвиток, руху експресія, руху завершення (*mi, mm, me, mt*);

виту. Ми також бачимо, що визначені типи форм художнього образу приналежні до відповідного періоду становлення явища (музичної / художньої культури) і виражають зміст їхнього розвитку (процесуального і структурального буття).

Таблиця (6.2)

Універсальна схема типів формувань

П. п.	І	М	Е	Т
І	1. ii	2. im	3. ie	4. it
М	5. mi	6. mm	7. me	8. mt
Е	9. ei	10. em	11. ee	12. et
Т	13. ti	14. tm	15. te	16. tt

Неважко збагнути, що універсальність пропонованої схеми типів формувань визначається можливістю її застосування до характеристики будь-якого явища в його цілісному та періодичному (періодів чи щаблів становлення) вияві.

Наприклад, розглянемо четверту колонку — літери й символи *terminus'a* (it, mt, et, tt). Якщо взяти до уваги, що перебування будь-якого явища у певній фазі завершення передбачає відповідні смисли такого буття, то очевидно, що зміст цих станів і принципів розвитку (узагальнено) виражатимуть визначені літери: *it* — початок закінчення, *mt* — розвиток закінчення (який, що, правда, не проєктивний, а спрямований на розвиток смислів закінчення), *et* — злам в траєкторії закінчення, *tt* — закінчення самого закінчення.

Окреслений зміст заключного формування (*terminus'a*) буде застосований під час характеристики музики в заключний (інтенціональний) період становлення Європейської культури.

Експресія (Е): експресії початок, експресії розвиток, експресії напруження, експресії завершення (*ei, em, ee, et*); **Завершення (Т):** завершення початок, завершення розвиток, завершення експресія (напруження), завершення закінчення (*ti, tm, te, tt*). Там само. С. 244.

Друге дослідження О. Опанасюка розширює попереднє і спрямоване на аналіз інтенціональності в контексті аспектів процесуальності та структуральності. У цьому дослідженні (в тому числі докторській дисертації, 2014 р.)¹ найбільш повно визначені й охарактеризовані основні положення *концепції інтенціоналізму культури та мистецтва*.

Можна також стверджувати, що в цій праці та відповідних публікаціях визначені теоретичні основи феноменології культури, музичної культури, вибудовуються нові принципи музичної культурології, яка виходить з трактування культури як живого суспільного організму, її (культури, музичної культури) процесуальності та структуральності².

Водночас треба вказати на своєрідне трактування поняття «інтенціональність». На відміну від його звичайного розуміння як смислового нахилу, О. Опанасюк розширює смислове поле інтенціональності завдяки актуалізації аспектів процесуальності і структуральності. Це означає, що буття явищ і речей не лише зумовлені інтенціональністю, вони мають початок існування (ім-

¹ Опанасюк О. П. Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти. Львів: Ліга-Прес, 2013. 448 с.; Опанасюк О. П. Інтенціональність у просторі культури: засади, принципи, функції: дисертація на здобуття наук. ступеня доктора мистецтвознавства; спец. 26.00.01 — «Теорія та історія культури». Київ: НАКККиМ, 2014. 444 с.; Опанасюк О. П. Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти: монографія; 3-тє вид. Київ: Освіта України, 2020. 472 с.

² Опанасюк О. П. Концепція інтенціоналізму культури і мистецтва — нова перспектива в аналізі й дослідженні культурно-художніх явищ ХХ — початку ХХІ століть. *Культурні та мистецькі студії ХХІ століття: науково-практичне партнерство*: матеріали міжнародного симпозіуму, 6 червня 2019 р. Міністерство культури України; Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ: НАКККиМ, 2019. С. 231–233; Опанасюк О. П. Культурологічне музикознавство: реалії та перспективи розвитку музикознавчої науки. *Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі України ХХІ століття*: 36. матеріалів наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава, 25–26 квітня 2017 р. Київ: НАКККиМ, 2017. С. 31–34.

пульс, який викликає їх до життя) і процесуальність; останнє передбачає розгортання їхніх атрибутів у просторі-часі та структуру чи періоди (фази) їхнього становлення (структуральність).

Ця позиція обґрунтована в низці його публікацій, серед яких відзначимо статтю «Про розрізнення змістової конфігурації та структуру інтенціональності»¹. У цій статті наголошується на необхідності розуміти інтенціональність і як смисловий нахил буття явищ, і як смислову програму, що передбачає періоди (фази) розвитку, тобто процесуальність і структуральність.

Сказане доповнимо такими відомостями. У праці «Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти» історичний ракурс становлення інтенціональності представлений аналізом провідних філософських концепцій з цього питання. Дослідження інтенціональності, інтенціонального буття культури і музичного мистецтва здійснено на основі актуалізації чинників об'єктності, процесуальності, структуральності, фундаментальної структури тетрактиди. Учений розглядає інтенціональність у контексті буття культури, відповідно до теорії інтенціональних світів американського антрополога і культурного психолога Річарда Шведера², вказує на інтенціональну заданість культури, її смисловий нахил, на відповідну детермінацію культурою буття людини та мистецтва (музичної культури).

Окрім того, О. Опанасюк концентрує увагу на основних положеннях у дослідженні інтенціональності, узагальнюючи провідні філософські концепції. По-перше, «інтенціональність трактується як базова складова існування будь-якого явища, в тому числі культури і мистецтва. На смисловому і змістовному рівнях інтенціональність визначає їх, дерермінує і зумовлює процесуальне буття, відповідно змінюючись до (фаз, періодів) становлення». По-друге, «аналіз інтенціональності, інтенціонального

¹ Опанасюк О. П. Про розрізнення змістової конфігурації та структуру інтенціональності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: науковий журнал. Київ: ІДЕЯ-ПРИНТ, 2020. № 1. С. 39–44.

² Shweder R. *Thinking Through Cultures: Expeditions in Cultural Psychology*. Cambridge; London: Harvard University Press, 1996. 404 p.

буття культури і мистецтва здійснюється на основі фундаментальної структури тетрактиди, філософських і космогонічних учень, що спираються на її структурно-сміслові відношення». По-третє, акцентується на: а) аналізі «свідомості людини — у контексті її психологічних характеристик, рефлексії, феноменологічних можливостей людини і фіксації нею буття явищ на тонкому плані творчого процесу; б) процесуальному бутті явищ культури і мистецтва (історичний і метаісторичний аспекти)». Відтак, по-четверте, це дає автору можливість: «1) обґрунтувати концепцію інтенціоналізму культури і мистецтва; 2) визначити закономірності інтенціонального буття культури і мистецтва; 3) визначити й охарактеризувати смисли, які культура моделює в кожному із 4-х періодів становлення; 4) визначити характерні особливості буття культурних і мистецьких явищ сучасності, становлення яких співвідносяться зі структурно-смісловими параметрами тетрактиди в її завершеному виді; 5) визначити і охарактеризувати інтенціональну рефлексію культури, що зумовлює культурно-художнє буття в заключний — інтенціональний період; 6) визначити і охарактеризувати інтенціональний стиль, який належний заключному періоду культури, зумовлений інтенціональною рефлексією (культури) і визначає зміст буття культурно-художніх явищ кінця XIX — початку XXI століття; 7) здійснити прогностику можливого майбутнього розвитку культури і музичного мистецтва»¹.

До цього додамо пункт, зміст якого окреслимо більш розлого. 8) Концепція інтенціоналізму культури і мистецтва обґрунтовує взаємозв'язок різних явищ, вони співіснують у певному буттєвому континуумі, який, як і все у проявленому Світі, має початок (імпульс до розвитку), позначений інтенціональністю та передбачає процесуальність і структуральність становлення. Ця позиція визначена за допомогою Рисунка (Схема полілінійно-поліпласово-поліхвильового буття культури в останній 5000-літній мета-період)².

¹ Опанасюк О. П. Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти (2020). С. 19.

² Там само. С. 133.

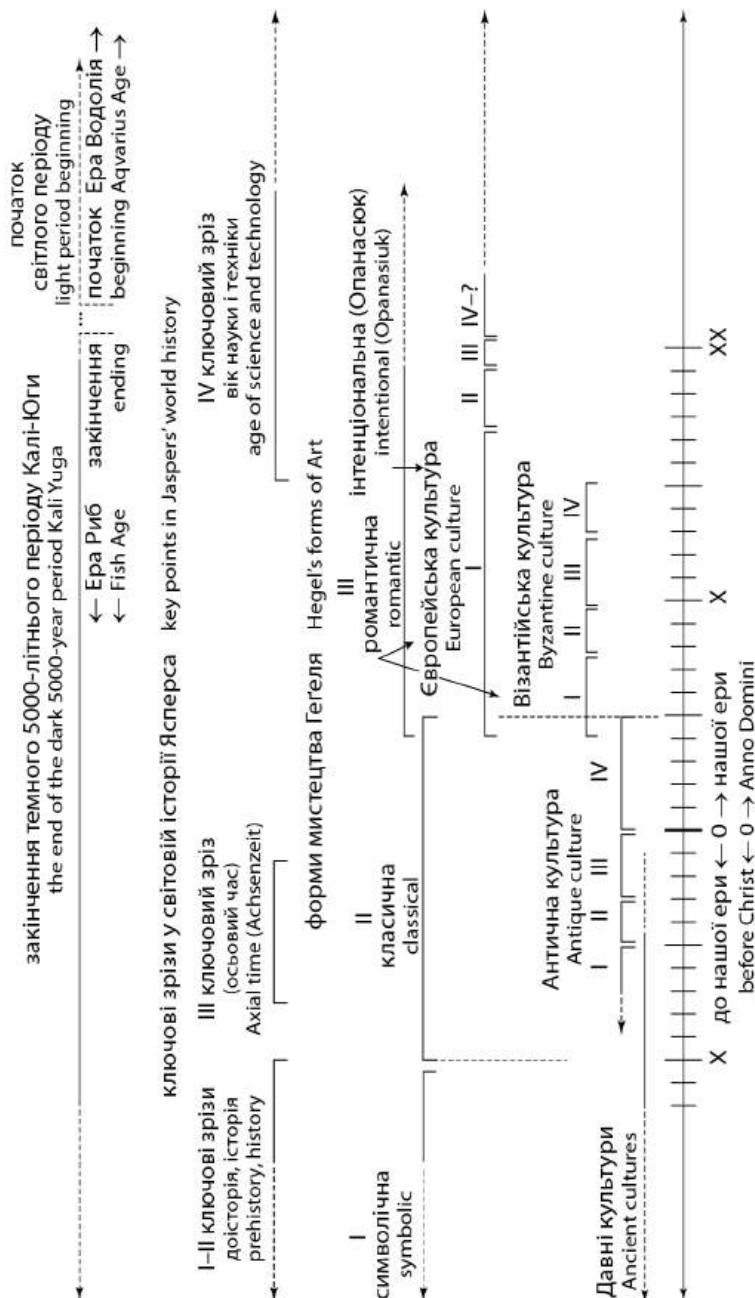


Рисунок. Схема полілінійно-поліпластово-поліхвильового буття культури в останній 5000-літній метaperіод
Picture. The scheme of poly-linear poly-layer poly-wave being of culture in the last 5000-year meta-period

Ще один момент, який приналежний до пункту 8, стосується музики. Музика (музична культура) є специфічною моделлю світу (світобудови), вираженої за допомогою музичних звуків та відповідних смислів. Музична культура, музика, музичні твори, стилі, жанри зумовлені (викликані до життя) певним періодом становлення культури чи епохи, виражають їхній зміст, водночас у музиці відбувається поєднання такого буття світу та людини.

2. Процесуальні підвалини буття музики в інтенціональний період становлення Європейської культури

Як зазначалося вище, в наукових працях Олександр Опанасюк спирається на відомості різних наук, серед яких філософія, езотерична філософія, культурологія, космологія, нумерологія.

Водночас одним із питань його досліджень є музична культура кінця XIX–XXI століття, яка розглядається у контексті визначеного ним заключного — інтенціонального — періоду становлення Європейської культури.

На сьогодні у вітчизняному й зарубіжному мистецтвознавстві є багато публікацій, в яких XIX–XXI століття характеризуються як не знана раніше доба, як досить розмаїтий за напрямками, стильовими, жанровими показниками розвиток музичної культури. У дослідженнях автори виходять з такого ж розмаїтого аналізу і висвітлення окремих культурно-художніх явищ, подекуди намагаючись зіставити їх із загальноєвропейськими тенденціями зазначеного історичного періоду¹. Однак причина, що зумовлює такий розвиток, не вказується. Не визначено й фундаментальної основи, яка пояснює це розмаїття і визначає його смисловий та буттєвий зміст.

О. Опанасюк наголошує, що можна говорити про стилі, мистецькі явища, жанри, твори мистецтва, філософсько-естетичні засади, тенденції їхнього розвитку, однак визначальним для них

¹ Наприклад: «...такого естетичного плюралізму не знала жодна епоха; це найновіший етап творчої вільності, результат якого окреслюється тільки талантом митця і глибоко внутрішнім відчуттям джерел традицій». Павлишин С. С. Музика двадцятого століття: Навчальний посібник. Львів: БаК, 2005. С. 227.

завжди є культурно-буттєвий вимір та закономірності процесуального становлення культури і мистецтва.

Він бере до уваги концептуальні положення про розвиток форм мистецтва Георга Гегеля (символічну, класичну, романтичну), принципи розвитку культури Освальда Шпенглера (з виокремленням періодів дитинства, юності, зрілості, старості), етапи становлення культури Арнольда Тойнбі (виклик-і-відгук, розвиток, занепад, розпад), періоди розвитку науки Томаса Куна (генезис науки / допарадигмальний період; нормальна наука / парадигмальний період; криза науки; наукова революція / зміна парадигми), етапи становлення музичного матеріалу (в музичному творі) Бориса Асаф'єва (*initium* / початок становлення; *motus* / рух; *terminus* / закінчення становлення), відзначає прогалини в деяких з визначених структурних ланок, додає нові шаблі та формує таблицю, в якій кожна з теорій позиціонується на основі четверної структури — тетрактиди¹.

І якщо взяти до уваги 1) твердження Г. Гегеля про те, що після динамічного розвитку і реалізації своїх атрибутів мистецтво обертається проти того, що раніше воно сформувало², що О. Опанасюк співвідносить з екстенсією і цю форму мистецтва (і період становлення) визначає як четверту — інтенціональну, 2) структуру Б. Асаф'єва, в якій очевидним є пропущення третього шабля, бо розвиток не може відразу перейти до закінчення, для цього потрібна фаза, в якій відбувається злам в траєкторії, та порівняти

¹ Таблиця 6.1. Динаміка типологічних узагальнень концептуального матеріалу різних теорій. Опанасюк О. П. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм (2021). С. 241.

² «Але якщо мистецтво всебічно розкрило нам істотні погляди на світ, які вміщені в його понятті, і зміст, що входить до цих поглядів, то воно звільнилося від цього визначення змісту... Істинна потреба в ньому пробуджується та активізується лише з потребою повернутися *проти* того змісту, який один до цих пір володів значимістю... У цьому виході мистецтва за свої межі воно також є поверненням людини до самої себе, сходженням до свого власного почуття...». Hegel, G.-W.-Fr. (1955). *Aesthetik. Mit einem einführenden Essay von Georg Lukacs*. hrsg. von Friedrich Bassenge, Berlin. S. 684, 687.

ці доповнені структури з класичними структурами О. Шпенглера і А. Тойнбі, неважко збагнути таке.

Кожна з цих структур відображає об'єктивні та співвідносні зі структурно-смысловими параметрами тетрактиди принципи розвитку. Перші три щаблі (періоди, фази) позначені проєктивною динамікою, оскільки явище розвивається, реалізує свої атрибути. Четвертий період, навпаки, позначений екстенсією; і оскільки, як стверджує Г. Гегель, за таких умов мистецтво обертається проти попереднього становлення, шукає зміст в самому собі, то це і є своєрідне дослідження звершеного буття. Явище (культура) спрямовує увагу до тих смислів (інтенцій), які воно сформувало на попередніх щаблях розвитку, що О. Опанасюк визначає як інтенціоналізм, або інтенціональне зосередження (на сформованих смислах).

Відтак його увага спрямована на аналітичний підхід щодо періодизації світової музичної культури. Запропонований ученим *Рисунок — Схема поліліїно-поліпластово-поліхвильового буття культури в останній 5000-літній метаперіод, — який розміщений вище, наочно зображає метаісторичне становлення світової культури та пояснює особливості буття музичної культури кінця XIX–XXI століття, зміст чого визначають «збіг завершальних фаз різного роду й різної темпоральної протяжності культурних і фізичних явищ та початок нового культурного становлення»¹.*

Також О. Опанасюк доходить висновку: «...динаміка культури передбачає динаміку стилю; кожна культура (світова культура в межах останніх п'яти тисяч років розвитку, Антична культура, Візантійська культура, Європейська культура. — Л. Г.) та періоди її розвитку передбачають стильові універсалії, співвідносні зі змістом їхнього процесуального буття. Відповідно, стає можливим говорити про чотири періоди та універсальні стилі у просторі Європейської культури: символічний (V–XVI ст.), класичний (XVII–XVIII ст.), романтичний (XIX ст.), інтенціональний (кінець XIX

¹ Опанасюк О. П. Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти (2020). С. 132.

— ? ст.)¹. Саме ці стилі є «надструктурними та позаструктурними заданостями», «первинними моделями» (О. Лосєв), ідеальною формою узагальнення будь-яких культурно-художніх явищ, приналежних до їхнього простору і простору культури» (у межах вказаних чотирьох періодів)².

Щодо заключного (інтенціонального) періоду О. Опанасюк подає детальну характеристику його особливостей та визначає його структуру динаміку. Структуризація базується на відповідній інтенції періоду в її процесуальності, відтак кожен щабель його розвитку має «кореспондуватися з цим поняттям». Тобто, що термін «інтенціональність», крім свого смислового амплуа, стає базисом для структуризації музичного мистецтва цього періоду: «інтенціонально-смисловий етап (кінець XIX — початок XX ст.); інтенціонально-ідентичний етап (середина XX ст.); інтенціонально-динамічний етап (1970–1990-і рр.), інтенціонально-функційний етап (кінець XX — початок XXI ст.)»³.

Також він визначає інтенціональний стиль, інтенціональну рефлексію культури та базові принципи інтенціоналізму.

Для визначення особливостей заключного (інтенціонального) періоду становлення культури О. Опанасюк звертається до нумерології й символії. Це підіймає аналітику на абстрактний і власне феноменологічний рівень та сприяє максимальному узагальненню дискурсу.

За основу береться тетрактида в її символічному прочитанні в теорії становлення *Дао* та тетраграми з літер *Y–H–V–H* (Єгова, Ягве, YHVH). В останньому випадку *Y* († Jod) — активний принцип,

¹ Там само. С. 295–309. Оскільки інтенціональний період ще триває, це пояснює присутній на таблиці (сторінка 172) знак запитання у визначенні його (періоду) та інтенціонального стилю темпоральних меж.

² Там само. С. 295.

³ Там само. С. 317–321. Ця структура співвідносна з визначеними типами форм художнього образу (4 основні типи і 16 похідних типів), де модифікація четвертого — інтенціонального — типу дає чотири похідні підтипи: інтенціонально-смисловий, інтенціонально-ідентичний, інтенціонально-динамічний, інтенціонально-функційний. Опанасюк О. П. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм (2021). С. 327–266.

чоловіче начало, H (η He) — пасивний, жіночий принцип, який характеризується становленням, але не означенням, V (τ Vau) — принцип завершення, означення становлення. У нумерології цифра три завжди символізує народження явища. Г. Гегель зазначає, що на третьому щаблі ідея реалізує свої атрибути. У теорії Дао трійка постає завершенням і означенням становлення. Водночас у всіх випадках цим щаблем розвиток не закінчується. Послідовність літер $Y-H-V$ завершує символ H (η He), який є пасивним знаком і узагальнено виражає зміст попереднього становлення, формуючи кватернер (тетраграму $Y-H-V-H$). У четвірці явище не тільки повністю сформоване, але й може, так би мовити, оглядати себе з різних боків; водночас воно не позначено новизною, а лише повторно констатує здійснене¹.

До цього додамо, що в тетрактиді четвірка символізує й можливість нову одиницю. Тобто, що в площині четвірки водночас здійснюються звершене становлення та проєкція можливого нового утворення. Олександр Опанасюк підтверджує ці позиції на прикладі аналізу філософських і культурологічних теорій Бориса Асаф'єва, Джамбаттиста Віко, Георга Гегеля, Льва Гумільова, Миколи Данилевського, Томаса Куна, Освальда Шпенглера. І на основі цих же позицій визначаються і характеризуються особливості буття музичної культури в заключний — інтенціональний — період становлення (Європейської) культури.

Порівняємо інтенціональну рефлексію культури (О. Опанасюк) з мистецтвом, яке вичерпало потенціал, повертається проти свого попереднього розвитку та шукає зміст в самому собі (Г. Гегель; характеристика цього аспекту подана вище): «Інтенціональна рефлексія культури — це образно-змістове зосередження (культури) на сформованих у попередніх періодах культурно-художніх атрибутах і смислах, метою чого є аналіз (дослідження) звершеного буття, осягнення феноменологічного рівня культурного становлення та проєкція можливого нового розвитку (культури)»².

¹ Опанасюк О. П. Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти (2020). С. 91–93.

² Там само. С. 224.

Цитата пояснює не лише принцип, який зумовлює культурно-художні явища в період кінця XIX–XXI століття (заклучний / інтенціональний період), але й указує на можливі інтенції такого становлення. І саме ці інтенції визначають смислове поле інтенціонального стилю — «надструктурної та позаструктурної заданості», «первинної моделі» (О. Лосєв), які детермінують це культурно-художнє буття.

Оскільки період кінця XIX–XXI століття позначений екстенсією, це пояснює причини наявності досить великої кількості художніх напрямів, тенденцій їхнього розвитку та стильових явищ. О. Опанасюк підкреслює, що в інтенціональний період можна говорити про стильове буяння в Європейській культурі¹. У музиці виокремлюються авангардизм, брютізм, геппенінг, експресіонізм, імпресіонізм, кітч, конструктивізм, мінімалізм, мішаний стиль, модерн, модернізм, неокласицизм, неоромантизм, реалізм, структуралізм, ужиткову музику, фовізм, футуризм та інші стилі.

Ця обставина стала причиною того, що в мистецтвознавчій науці виникли дискусії щодо кінця стилю, що О. Опанасюк спростовує у статті «Кінець стилю чи інтенціоналізм? До питання характеристики інтенціонального стилю»². Окрім цієї публікації, слові аспекти інтенціонального стилю визначені у статті «Інтенціональний стиль як художній феномен заклучного періоду становлення Європейської культури»³ та в підрозділі 5.4. «Інтенціональний стиль (музичного) мистецтва: *summa-summarum*» (5.4.1. «Теоретичні підоснови інтенціонального стилю»; 5.4.2. «Смислове поле інтенціонального стилю»)⁴. А також в інших публікаціях⁵.

¹ Там само. С. 309.

² Опанасюк О. П. Кінець стилю чи інтенціоналізм? До питання характеристики інтенціонального стилю. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка*. Серія: мистецтвознавство / За ред. О. С. Смоляка. Тернопіль, ТНПУ ім. В. Гнатюка. 2012. № 1. С. 109–117.

³ Опанасюк О. П. Інтенціональний стиль як художній феномен заклучного періоду становлення Європейської культури. *Мистецтвознавчі записки*: Збір. наук. праць. Вип. 27. Київ: Міленіум, 2015. С. 217–228.

⁴ Опанасюк О. П. Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти (2020). С. 322–332.

Перед розглядом інтенціонального стилю вважаємо за до речне зазначити таке. Будь-яке явище чи предмет мають свою смислову площину, зміст якої формують певні смисли. Хто може заперечити твердження, що дитинство живої істоти зумовлюють такі смисли? І хоча до трактування О. Шпенглером культури як живого організму висуваються різні заперечення, очевидно, що процесуальне буття культури також передбачає періоди становлення (дитинство, юність, зрілість, старість), кожен з яких зумовлений відповідними смислами.

У цьому випадку досить показовою є характеристика стилю імпресіонізм: «Імпресіонізм — це всеохоплююче вираження конкретного світовідчуття, і сповна зрозумілий той факт, що ним пронизана вся фізіогноміка нашої пізньої культури... Що ж сталося? Чи не засвідчує ця переміна те, що непомітно переставилася якраз душа (культури)... Звідси слідує — гірке визнання, — що західне образотворче мистецтво незворушним чином прийшло до кінця...»¹.

Хоча інтенціональний період Європейської культури, як і інтенціональний стиль, можна характеризувати на основі багатьох смислів, О. Опанасюк визначає *сім базових принципів інтенціоналізму*, які можна співвіднести з сімома інтенціями: екстенсії, інтро-ретро-спекції та компіляції, периферійності, феноменологізму, індетермінізму, абдукції та прогностики².

⁵ Наприклад: Опанасюк О. П. До питання стильової структуризації європейської музики XX — початку XXI століть. *Мистецтвознавчі записки: Збірн. наук. праць*. Вип. 19. Київ: Міленіум, 2011. С. 35–44; Опанасюк О. П. Інтенціонально-стильовий вимір європейської та української музичної культури кінця XIX — початку XXI століть. *Синергетична парадигма простору культури*: монографія / Наук.-ред. колегія: В. Д. Шульгіна (наук. ред.), І. В. Кузнєцова (наук. ред., від. за вип.), О. Яковлев (упоряд.). Київ: НАКККиМ, 2014. С. 131–176.

¹ Цитується за: Опанасюк О., Shyp, S., & Oleksiuk, O. (2021). Impressionism in the context of procedural nature of existence of European culture. *Amazonia Investiga*, 10(48). Р. 31.

² Опанасюк О. П. Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти (2020). С. 234–251.

Принцип екстенсії визначальний для Європейської культури в заключний (інтенціональний) період становлення, коли проєктивний розвиток поступається екстенсивному. Це означає, що приналежні до кінця XIX–XXI століть художні явища зумовлені цією обставиною, як і те, що в цей період культура не формує якісно нового стилю, а так би мовити послуговується компіляцією попередніх здобутків, що й виражає принцип інтро-ретроспекції та компіляції (нео-, полі-, пост- та квазі-явища й стилі інспіровані саме цим принципом).

І якщо в цьому випадку ми повернемося до тетраграми *Y–H–V–H* і звернемо увагу на останню літеру, зміст якої визначає *пасивність*, ми збагнемо глибинну підоснову (процесуальність і структуральність) буття культурно-художніх явищ в заключний (інтенціональний) період становлення Європейської культури; як і те, що на завершальному етапі будь-якого явища його розвиток завжди визначатимуть екстенсивні смисли (щодо культури — це базові принципи інтенціоналізму).

Принцип периферійності актуалізує периферійні зони художніх явищ «з метою дослідження моментів, що лежать за межею їхньої безпосередньої динаміки, конкретики і найбільш наближені до площини загального». Принцип феноменологізму «підпорядковує буття культури і мистецтва» інтенціональному / феноменологічному «зосередженню на сформованих нею культурно-художніх явищах з метою їхнього феноменологічного дослідження». Принцип індетермінізму виражає зміст «заперечень філософських, світоглядних, естетичних, художніх, етичних, моральних, нормативних положень і установок, сформованих культурою та суспільною практикою попередніх століть і тисячоліть». Принцип абдукції (від лат. *abductio* — відхід, відхилення) виражає «деструктивного плану відхилення розвитку від константних і домінантних образно-сміслових означень, у результаті чого їхня конфігурація спотворюється, образно-смісловий континуум певної культури чи її складових моментів зазнає різноманітних деструкцій». Принцип прогностики «пов'язується з можливістю моделювання культурою майбутнього культурно-художнього

буття... у цьому випадку відбувається спроба прогностики нового буттєвого амплуа майбутньої культури»¹.

Базові принципи інтенціоналізму «вибудовують онтологічний комплекс, який дає можливість характеризувати культурно-художнє буття сучасності в його цілісності, спектральній даності (кожен з базових принципів інтенціоналізму акумулює в собі зміст тих чи інших особливостей культурно-художнього розвитку). Закладається основа для всебічного образно-сміслового та аксіологічного аналізу культурних і мистецьких явищ у заключний період становлення культури»².

О. Опанасюк зазначає, що визначення характерних рис інтенціонального стилю сприяє розв'язанню проблем «кінця стилю» та прогностики можливого майбутнього розвитку Європейської (музичної) культури. Очевидно, що на сьогодні вона «повною мірою розвинула свої ознаки та перебуває у фазі звершеного становлення». Що свідчить про те, що «визначені засади інтенціонального стилю й надалі зумовлюватимуть її художнє і стильове буття. За відсутності якісно нового імпульсу в культурному просторі майбутній художній і стильовий розвиток упродовж десятиліть, навіть століть буде (може) ґрунтуватися на основі визначених принципів інтенціоналізму. Тому слід говорити не про кінець стилю, а про інтенціоналізм і про його можливі різні форми розвитку, в тому числі й релікти, культурно-художні та стильові змішування, навіть певні (все ж таки екстенсивного плану) новації, прогностично-будівничі тенденції, зумовлені пошуком смислових засад майбутньої нової музичної культури»³.

На завершення зазначимо, що на основі визначених базових принципів інтенціоналізму та характерних рис інтенціонального стилю Олександр Опанасюк визначає інтенціонально-культурологічний метод аналізу музики та досліджує творчість Валентина Сильвестрова і Олександра Щетинського, що свідчить про можливість і результативність аналізу в контексті визначених ним позицій. Розлогий аналіз завершується висновком:

¹ Там само. С. 235–241.

² Там само. С. 420.

³ Там само. С. 420.

«Інтенціональний нахил творчого кредо, стилю, поетики, сприйняття й вираження образів світу, як і смисловий зміст музики (творчості) В. Сильвестрова, ґрунтується на таких базових принципах інтенціоналізму: феноменологізму, прогностики, частково периферійності, інтро-ретро-спекції та компіляції, екстенсії... Інтенціональний нахил творчого кредо, стилю, поетики, сприйняття й вираження образів світу, як і смисловий зміст музики (творчості) О. Щетинського, ґрунтується на таких базових принципах інтенціоналізму: інтро-ретро-спекції і компіляції, периферійності, екстенсії, частково феноменологізму, індетермінізму»¹.

Те саме стосується творчості Миколи Колесси, яка визнається в контексті смислових засад інтенціональної форми мистецтва².

3. Ставропігійські філософські студії

У 2007 році у Львові за ініціативи Олександра Опанасюка почав діяти присвячений дослідженню низки питань із філософії, мистецтва, культурології, психології, педагогіки наукий проєкт «Ставропігійські філософські студії». Ідею підтримав ректор Університету «Львівський Ставропігійон» Ярослав Кміт. Відтак наукові конференції, майстер-класи та різні імпрези відбувалися в цьому університеті. Водночас деякі конференції проходили в Національному педуніверситеті імені Михайла Драгоманова (активним учасником і співавтором проєкту була професор цього вузу Галина Побережна).

За період 2007–2011 років було проведено шість конференцій³ та опубліковано шість випусків наукових праць⁴.

¹ Там само. С. 279–286, 360, 373.

² Опанасюк О. П. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм (2021). С. 291–294.

³ «Львівські гуманітарні читання» (Львів, 18–19 травня 2007 р.), яка вважається першою конференцією проєкту «Ставропігійських філософських студій». Конференція «Логос історії музики» (Київ, 2–3 листопада 2007 р.) є свого роду проміжною ланкою до наступної — Другої конференції «Ставропігійські філософські студії» (Львів, 25–26 квітня 2008 р.). Конференція «Львівський Ставропігійон як духовний феномен української освіти, науки і культури» (Львів, 30–31 травня 2008 р.) була

На відміну від традиційних логотипів фахових видань (на зразок «Наукові записки», «Вісник»), науковий проєкт «Ставропігійські філософські студії» мав чітко визначене концепційне спрямування. У ХУІ столітті розвиток освіти в Україні розпочався з братських шкіл Львова (у 1585 р. у Львові засновано Успенське ставропігійське братство). Можливо, й невипадково, що проєкт 2007 року розпочався із ставропігійських наукових читань. Розробка символіки й концепції проєкту належить О. Опанасюку. Слово «ставропігія» (від грецьк. ставрос — ставити, пігос — хрест, який символізує духовне світло) стало символом започаткованих філософських студій, тоді як їхнє кредо визначено сентенцією «ultima ratio» (з лат. — вирішальний доказ, оптимальне доведення)¹.

Учасниками конференцій та авторами опублікованих у збірниках «Ставропігійські філософські студії» статей були представники різних царин науки з багатьох міст України.

Підсумовуючи здійснене в рамках цього проєкту, О. Опанасюк зазначає: «...Якщо узагальнити зміст інтенцій, які знайшли своє відображення в тематиці конференцій, численних доповідях,... статтях, можна визначити дві фундаментальні позиції.

1) Насамперед передбачався комплементарний зріз та якомога ширша характеристика проблем сучасного суспільного буття в контексті його гуманітарного виміру; причому залучалися і враховувалися відомості різноманітних наук, у тому числі й відо-

продовженням попередніх «Ставропігійських філософських студій». Тому наступні конференції вже чітко нумеровалися як Четверта, П'ята, Шоста науково-практичні конференції «Ставропігійських філософських студій» (Львів, 4–5 грудня 2009 р.; Львів, 26–27 листопада 2010 р.; Київ, 4–6 листопада 2011 р.). Опанасюк О. П. Ставропігійські філософські студії: концепт-аналіз інтенцій проєкту. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2015. Вип. 32. С. 157–163.

⁴ Ставропігійські філософські студії: збірники наукових праць з філософії, психології, мистецтвознавства, культурології, педагогіки та філософії освіти. Випуски 1–6. Львів: Ставропігійон, 2008–2012 (ULTIMA RATIO).

¹ Опанасюк О. Ставропігійські філософські студії: концепт-аналіз інтенцій проєкту. С. 157–163.

мості тисячолітньої езотеричної традиції, зміст яких сучасна наука хоча повною мірою не підтверджує, проте у багатьох випадках приходиться до аналогічних висновків.

2) "Ставропігійські філософські студії" виходили із необхідності пошуку саме нетрадиційних підходів та оптимальних позицій, які можуть збагатити і поглибити онтологічні й гносеологічні можливості як указаних вище наук, так і онтології та гносеології загалом»¹.

І справді, головною ідеєю проєкту було прагнення розширити ракурс спостереження і характеристики мистецьких, культурних, суспільних явищ, що й передбачає трансдисциплінарний аналіз, а також знайти (запропонувати) нетрадиційні принципи їхнього осягнення. У контексті зазначеного назвемо постульовані на конференціях і відображені в наукових збірниках теми рубрик: «Пошук оптимальних онтологічних позицій у сучасній науці», «Особистість і сучасна культура» (СФС–1), «Езотерика в контексті сучасних проблем», «Духовні основи культури» (СФС–2), «Логос європейської музики», «Музичний твір і логос епохи» (СФС–3), «Творчість — особистість — культура», «Інтерпретологія та онтологія творчості» (СФС–4), «Педагогіка та філософія освіти» (СФС–5), «Психологія і педагогіка» (СФС–6).

Сказане доповнимо назвою п'ятої й шостої конференцій (Львів, 26–27 листопада 2010 р.; Київ, 4–6 листопада 2011 р.): «2012 рік: акценти метаісторії у просторі культури»².

В Університеті «Львівський Ставропігійон» у рамках Міжнародної навчальної програми з глибинної психології проводилися майстеркласи, з яких відзначимо такі: «Метод активного соціально-психологічного навчання» (Т. С. Яценко, м. Ялта); «Нео-

¹ Там само. С. 158.

² «...Хоча ця досить цікава й дискусійна тематика не знайшла свого відображення в розділах 5-го й 6-го наукових збірників, зміст яких визначався рубриками «Музикознавство», «Психологія», «Педагогіка та філософія освіти», «Наукові повідомлення», що пояснюється прагненням авторів проєкту звузити поле наукових дискусій декількома позиціями..., все ж таки, наукові дискусії на конференціях і тематика багатьох статей значною мірою співвідносні із задекларованою ідеєю проєкту. Там само. С. 159.

психологічна психотерапія за Г. Шульцом-Генке» (Р. Краузе, м. Ганновер); «Вступ до музичної терапії» (Г. Побережна, м. Київ); «Вступ до соціоніки» (С. Чурюмов, м. Київ); «Глибинна психологія в контексті езотеричної філософії та мистецтва» (О. Опанасюк, м. Львів)¹.

Також зазначимо, що упродовж 2007–2011 років, коли відбувалися конференції «Ставропігійські філософські студії», О. Опанасюк розробляє концепцію інтенціоналізму культури і мистецтва та публікує низку статей, які пізніше визначили зміст його монографії та докторської дисертації.

Висновки. Аналітичну феноменологію наукових досліджень Олександра Опанасюка визначають три головні принципи.

Перший полягає в тому, що його аналіз культурно-художніх явищ спрямований на визначення глибинних і фундаментальних підвалів їхнього буття. І незалежно від того, чи це буде аналіз історії музики, музичної культури, дослідження музичного стилю чи творчості композитора, в кожному разі автор прагне досягнути їхній феноменологічний рівень.

Другий принцип зумовлений використанням схем, нумерології, рисунків, геометрії тощо. Тут ми стикаємося з давньою практикою, коли за допомогою (на основі) наочних зображень визначався зміст явищ, який належить феноменологічній сфері та що словесно важко описати. До цього додамо, що такий спосіб характеристики явищ має тисячолітню історію; відтак його можна вважати актуальним і для сучасної наукової аналітики.

Третій принцип і напрям наукових досліджень О. Опанасюка визначає культурологія. Маємо на увазі не часте використання в дослідженнях сучасних науковців слова «культура», що немов би свідчить про культурологічний метод аналізу культурно-художніх явищ, а позиціонування культурології як науки, що базується на *бутті культури* — на трактуванні її як живого суспільного організму, на її процесуальності та структуральності.

Саме ця основа визначає запропонований О. Опанасюком принцип періодизації світової музичної культури, європейської

¹ Міжнародна навчальна програма з глибинної психології: методичні рекомендації / За редакції Я. Кміта, І. Рацина. Львів: Ставропігійон, 2009. 80 с.

та української музичної культури, визначення фундаментальних підвалин буття культурно-художніх явищ кінця XIX–XXI століття, виходячи при цьому із закономірностей процесуальності та структуральності становлення культури (історичний і метаісторичний вимір).

Зазначимо також, що в наукових працях О. Опанасюка визначені теоретичні основи феноменології культури і мистецтва, феноменологічної теорії наукового пізнання в царині музичного мистецтва. Центральне поняття феноменології — «інтенціональність» трактується як універсальна категорія сучасної мистецтвознавчої науки.

Можна стверджувати, що наукові праці О. Опанасюка вибудовують засади для нового напрямку в мистецтвознавстві — інтенціонального мистецтвознавства в його трансдисциплінарному аспекті.

Література

1. Безклубенко С. Логіка пізнання («гносеологія») як складова творчого методу. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: Сценічне мистецтво. 2019. Вип. 2 (1). С. 27–41.
2. Берегова О. М. Рецензія на монографію О. П. Опанасюка «Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та мистецтвознавчий аспекти». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. Київ: Міленіум, 2014. Вип. 1. С. 244–245.
3. Богуцький Ю. П. Основні дилеми логіко-філософської рефлексії еволюції культури та ідея «онтології доцільності». У книзі: Богуцький Ю. П. Самоорганізація культури: онтологія, динаміка, перспективи: монографія. Інститут культурології АМУ. Київ: Веселка, 2008. С. 26–44.
4. Hegel, G.-W.-Fr. (1955). *Aesthetik. Mit einem einführenden Essay von Georg Lukacs*. hrsg. von Friedrich Bassenge, Berlin. URL: <https://www.lernhelfer.de/sites/default/files/lexicon/pdf/BWS-DEU2-0170-04.pdf>
5. Heyning E. (2017). *Star music. The ancient idea of cosmic music as a philosophical paradox*. Canterbury Christ Church University Thesis submitted for the Degree of Master of Philosophy. 175 p.

6. Грабовський В., Фільц Б. Опанасюк Олександр Петрович. *Українська музична енциклопедія*. Київ: ІМФЕ, 2016. Том 4. С. 427–428.
7. Гусерль Е. Ідеї чистої феноменології і феноменологічної філософії: Книга перша. Загальний вступ до чистої феноменології / Переклад з німецької і коментарі В. Кебуладзе. Харків: Фоліо, 2020. 348 с.
8. Гуссерль Е. Криза європейських наук і трансцендентальна феноменологія. Вступ до феноменологічної філософії. *Філософська думка*. 2002. № 3. С. 134–149.
9. Гуссерль Е. Криза європейського людства і філософія. *Сучасна зарубіжна філософія. Течії та напрямки*. Київ: Ваклер, 1996. С. 69–83.
10. Жукова Н. А. Феноменологічна естетика Романа Інгардена на тлі європейської гуманістики 40–50-х років ХХ століття: культурологічний аналіз. *Культурологічна думка*. 2018. № 13. С. 73–85.
11. Кірюхін Д. І. Вступ до філософії релігії Гегеля. Філософія як спекулятивна теологія. Київ: ПАРАПАН, 2009. 204 с.
12. Кушнірук О. П. Жанрові та стильові особливості Третьої фортепіанної сонати О. Опанасюка. *Ставропігійські філософські студії*. Вип. 3. Львів: Ставропігійон, 2009. С. 216–229.
13. Міжнародна навчальна програма з глибинної психології: методичні рекомендації / За редакції Я. Кміта, І. Рацина. Львів: Ставропігійон, 2009. 80 с.
14. Opnasiuk, O., Shyp, S., & Oleksiuk, O. (2021). Impressionism in the context of procedural nature of existence of European culture. *Amazonia Investiga*, 10(48). P. 26–33.
<https://doi.org/10.34069/AI/2021.48.12.3>.
15. Опанасюк О. П. До питання стильової структуризації європейської музики ХХ — початку ХХІ століть. *Мистецтвознавчі записки: Збірн. наук. праць*. Вип. 19. Київ: Міленіум, 2011. С. 35–44.
16. Опанасюк О. П. Іntenціональний стиль як художній феномен заключного періоду становлення Європейської культури. *Мистецтвознавчі записки: Збірн. наук. праць*. Вип. 27. Київ: Міленіум, 2015. С. 217–228.
17. Опанасюк О. П. Іntenціональність у просторі культури: засади, принципи, функції: дисертація на здобуття наук. ступеня доктора мистецтвознавства; спец. 26.00.01 — «Теорія та історія культури». Київ: НАККіМ, 2014. 444 с.
18. Опанасюк О. П. Іntenціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти. Львів: Ліга-Прес, 2013. 448 с.
19. Опанасюк О. П. Іntenціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти: монографія; 3-тє вид. Київ: Освіта України, 2020. 472 с.

20. Опанасюк О. П. Іntenціонально-стильовий вимір європейської та української музичної культури кінця XIX — початку XXI століть. *Синергетична парадигма простору культури*: монографія / Наук.-ред. колегія: В. Д. Шульгіна (наук. ред.), І. В. Кузнєцова (наук. ред., від. за вип.), О. Яковлев (упоряд.). Київ: НАКККіМ, 2014. С. 131–176.
21. Опанасюк О. П. Кінець стилю чи інтенціоналізм? До питання характеристики інтенціонального стилю. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету ім. В. Гнатюка*. Серія: мистецтвознавство / За ред. О. С. Смоляка. Тернопіль, ТНПУ ім. В. Гнатюка. 2012. № 1. С. 109–117.
22. Опанасюк О. П. Концептуальні принципи творчості Валентина Сильвестрова. *Мистецтвознавчі записки*: Збір. наук. праць. Вип. 44. Київ: Міленіум, 2023. С. 101–106.
23. Опанасюк О. П. Концепція інтенціоналізму культури і мистецтва — нова перспектива в аналізі й дослідженні культурно-художніх явищ XX — початку XXI століть. *Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство*: матеріали міжнародного симпозиуму, 6 червня 2019 р. Міністерство культури України; Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ: НАКККіМ, 2019. С. 231–233.
24. Опанасюк О. П. Культурологічне музикознавство: реалії та перспективи розвитку музикознавчої науки. *Трансформаційні процеси в мистецькій освіті та культурі України XXI століття*: 36. матеріалів наук.-творч. конф., Одеса, Київ, Варшава, 25–26 квітня 2017 р. Київ: НАКККіМ, 2017. С. 31–34.
25. Опанасюк О. П. Метаісторичні підвалини періодизації історії світової музичної культури. *Path of Science*. International Electronic Scientific Journal. 2017. Vol. 3, No 2. С. 2.16–2.30.
26. Опанасюк О. П. Позамузичні чинники в онтології історії музики: історичний та метаісторичний вимір. *Українське мистецтвознавство*: матеріали, дослідження, рецензії. 36. наук. праць. Вип. 17 Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського, 2017. С. 19–34.
27. Опанасюк О. П. Про розрізнення змістової конфігурації та структуру інтенціональності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: науковий журнал. Київ: Ідея-принт, 2020. № 1. С. 39–44.
28. Опанасюк О. П. Ставропігійські філософські студії: концепт-аналіз інтенцій проекту. *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. Івано-Франківськ, 2015. Вип. 32. С. 157–163.
29. Ставропігійські філософські студії: збірники наукових праць з філософії, психології, мистецтвознавства, культурології, педагогіки та філософії освіти. Випуски 1–6. Львів: Ставропігон, 2008–2012.

30. Опанасюк О. П. Структурна феноменологія і типологія форм художнього образу: дисертація на здобуття наук. ступеня кандидата мистецтвознавства: спец. 17.00.01 — «Теорія та історія культури». Київ: НМА України ім. П. Чайковського, 2004. 219 с.
31. Опанасюк О. П. Суть музичного: до визначення фундаментальних підоснов музики, езотеричний контекст. *Українське мистецтвознавство*: матеріали, дослідження, рецензії. Зб. наук. праць. Вип. 18. Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського, 2018. С. 6–18.
32. Опанасюк О. П. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм. Дрогобич: Коло, 2004. 236 с.
33. Опанасюк О. П. Художній образ: структурна феноменологія і типологія форм: монографія; видання 2-ге, перероблене та доповнене. Київ: Освіта України, 2021. 320 с.
34. Павлишин С. С. Музика двадцятого століття: Навчальний посібник. Львів: БаК, 2005. 232 с.
35. Полюга В. Філософія музики (форми і методи осмислення музичного буття). *Актуальні питання гуманітарних наук*. Вип. 48. Том 2. 2022. С. 36–50.
36. Тофтул М. Г. Гегель Георг-Вільгельм-Фрідріх. *Сучасний словник з етики*. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2014. 416 с.
37. Shweder R. *Thinking Through Cultures: Expeditions in Cultural Psychology*. Cambridge; London: Harvard University Press, 1996. 404 p.
38. Шамша І. В. Розуміння буття в феноменології Гуссерля. *Актуальні проблеми держави і права*: Збірник наукових праць. Випуск 29. Одеса: Юридична література, 2006. С. 113–116.
39. Швець Н. В. Духовні константи Олександра Опанасюка. *Музика*, 1999, № 1–2. С. 6–7.
40. Шульгіна В. Д. Рецензія на 2-ге видання монографії Олександра Опанасюка «Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти». *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*: наук. Журнал. Київ: Міленіум, 2018. № 2. С. 345.
41. Шульгіна В. Д., Яковлев О. В. Смыслові засади концепції інтенціоналізму культури і мистецтва Олександра Опанасюка. *Українське мистецтвознавство*: матеріали, дослідження, рецензії. Зб. наук. праць. Вип. 18. НАН України, ІМФЕ ім. М. Рильського. Київ, 2018. С. 271–275.
42. Юдкін І. М. Феноменологія як методологія історичної поетики. *Культурологічна думка*. Том 16. № 2. 2019. С. 20–35.

ЧАСТИНА III

**НАЦІОНАЛЬНА МУЗИЧНА
КУЛЬТУРА У КОНТЕКСТІ
ФОРМУВАННЯ ДУХОВНОГО
ПОТЕНЦІАЛУ ОСОБИСТОСТІ**

*Beatričė BAJORIENĖ*¹

<https://orcid.org/0009-0000-2228-1059>
(Kaunas, Lithuania) Beatrice.Bajoriene@nmg.lt

*Daiva BUKANTAITĖ*²

<https://orcid.org/0000-0003-4590-9173>
(Kaunas, Lithuania) Daiva.Bukantaite@vdu.lt

*Saulius GERULIS*³

<https://orcid.org/0000-0002-6753-4002>
(Kaunas, Lithuania) Saulius.gerulis@vdu.lt

*Dominykas ŠIMONIS*⁴

<https://orcid.org/0009-0008-0104-129X>
(Kaunas, Lithuania) Dominykas.Simonis@vdu.lt

3.1. The impact of singing in a choir on psychophysiological health and personal well-being

Abstract. Although the physiological benefits of singing have been observed for a long time, even now, it is not widely known that singing in a group of people has often underestimated positive effect on various psychophysiological or somatic functions of the human body and participation in a choir can be not only a form of artistic expression, positive emotion or socialisation but also a way of life that helps to maintain health and promote the prevention of various diseases. During the research, the following questions were raised: How does singing in a choir affect the physiological processes of the human body? What are the effects of singing in a choir on psychophysiological health and personal well-being?

¹ *Beatričė Bajorienė.* Master of Arts, Teacher, Kaunas J. Naujalis Music Gymnasium.

² *Daiva Bukantaite.* Doctor of Social Sciences (education), Professor, Vice-Dean Vytautas Magnus University Music Academy.

³ *Saulius Gerulis.* Doctor of Humanities (musicology), Professor, Dean Vytautas Magnus University Music Academy.

⁴ *Dominykas Šimonis.* Master of Arts, Coordinator for International Relations Vytautas Magnus University Music Academy.

How does singing in a choir contribute to overcoming social, physical or emotional difficulties? The research aimed to identify the benefits of singing in a choir. During the research, the following methods were applied: scientific literature analysis, interviews and content analysis. It was identified that singing in a choir is an experience which can improve psychological well-being and that endorphins released during singing provide an uplifting mood and a sense of happiness that helps to cope with symptoms of inner anxiety. Active group singing is beneficial for cognitive development, memory development, brain function and supports better verbal function. The positive effects of singing in a choir on breathing and muscle tone, internal organs, posture and coordination, vocal structure and articulation, heart function and circulation, and disease prevention are substantiated. It has been found that singing in a choir is most beneficial for the mental-emotional health and well-being of singers. Emphasis on participation in shared artistic activities helps to strengthen people's communication skills and self-respect, reduce stress, foster social relationships, promote responsibility and empathy, and improve intelligence and concentration. It was identified that good physical shape, shared goals, meaningful communication, and good psychological and emotional well-being are reasons why choral singing should be not only a form of self-expression and socialisation but also a way of life that helps to maintain health and promote the prevention of various diseases.

Keywords: choral singing, health, personal well-being, effects of choral singing.

*Beatričė BAJORIENĖ, Daiva BUKANTAITĖ,
Saulius GERULIS, Dominykas ŠIMONIS*

3.1. Dainavimo chore poveikis psichofiziologinei sveikatai ir asmeninei gerovei

Anotacija. Nors fiziologinė dainavimo nauda stebima gana seniai, tačiau ir šiandien nėra plačiai žinoma, kad dainavimas žmonių grupėje, turi dažnai neįvertintą teigiamą poveikį įvairioms žmogaus psichofiziologinėms ar somatinėms organizmo funkcijoms, o daly-

vavimas chore gali būti ne tik meninės raiškos, teigiamų emocijų ar socializacijos forma, bet ir gyvensenos būdas, padedantis išsaugoti sveikatą ir skatinantis įvairių ligų prevenciją. Atliekant tyrimą buvo iškelti šie klausimai: Kaip dainavimas chore veikia žmogaus organizmo fiziologinius procesus? Koks dainavimo chore poveikis psichofiziologinei sveikatai ir asmeninei gerovei? Kaip dainavimas chore prisideda prie išylančių socialinių, fizinių ar emocinių sunkumų įveikos? Tyrimo tikslas — įvardinti dainavimo chore teikiamą naudą. Tyrime taikyti mokslinės literatūros analizės, interviu, turinio analizės metodai. Pastebėta, kad dainavimas chore yra patirtis, galinti pagerinti psichologinę savijautą, o dainuojant išskiriami endorfinai suteikia pakilią nuotaiką ir laimės pojūtį, padedantį susidoroti su vidinio nerimo simptomais. Aktyvus grupinis dainavimas naudingas plėtojant kognityvinius gebėjimus, atminties ugdymą, smegenų darbą, palaiko geresnę verbalinę funkciją. Pagrindžiamas teigiamas dainavimo chore poveikis kvėpavimui ir raumenų tonusui, vidaus organams, laikysenai ir koordinacijai, balso aparatui ir artikuliacijai, širdies darbui ir kraujotakai, ligų prevencijai. Nustatyta, kad dainavimas chore labiausiai naudingas dainuojančiųjų psichinei-emocinei gerovei ir savijautai. Pabrėžiamas dalyvavimas bendroje meninėje veikloje padeda stiprinti žmonių bendravimo įgūdžius, savivertę, mažina stresą, skatina socialinius ryšius, atsakomybę ir empatiją, tobulina intelektą bei dėmesio sutelkimą. Pastebėta, kad fizinės formos palaikymas, bendri tikslai, prasmingas bendravimas, gera psichologinė bei emocinė savijauta yra priežastys, kodėl chorinis dainavimas turėtų būti ne tik saviraiškos ir socializacijos forma, bet ir gyvensenos būdas, padedantis išsaugoti sveikatą ir skatinantis įvairių ligų prevenciją.

Raktiniai žodžiai: chorinis dainavimas, sveikata, asmeninė gerovė, dainavimo chore poveikis.

Įvadas. Žmogus seniai pastebėjo, kad dainavimas grupėje, teigiamai veikia nuotaiką, savijautą ir net pagerina įvairių fiziologinių organizmo procesų dinamiką. Graikų filosofas Platonas teigė, kad vaistų vartojimas be dainavimo netenka gydomosios galios, o dainavimą chore jis laikė dievišku užsiėmimu, kuris sustiprina visas geriausias ir kilniausias žmogaus dorybes. Mąstytojas Aristotelis savo dar-

buose aprašė muzikos reikšmę žmogaus psichikai ir moralei ir teigė, kad mokytis dainuoti reikėtų pradėti gana ankstyvame amžiuje¹.

Gydomasis muzikos poveikis buvo žinomas ir senovės Tibete, o kinų medicina muziką vertino kaip priemonę žmogaus ir gamtos ryšio harmonijai pasiekti. Senovės Indijos gyventojai garso vibracijos pagalba gydė dvasios ir kūno ligas. Senujų civilizacijų gyventojai intuityviai jautė garsų ir dainavimo teigiamą poveikį, tačiau neturėjo galimybių šioms hipotezėms patvirtinti ar paneigti².

Šiandien turime daug mokslinių krypčių, mokyklų ar muzikos terapijos centrų, kuriuose meno ir medicinos mokslų specialistai ieško tiesioginių įrodymų, kad dainavimas teigiamai veikia žmogaus sveikatą³. Tyrimų, nagrinėjančių šią dainavimo ir sveikatos sąveiką mokslinėje literatūroje galima rasti nemažai, nes dainavimas yra daugeliui gana lengvai prieinama muzikavimo forma, kuri pozityviai veikia savijautą ir fizinę sveikatą⁴. Dainavimo pagrindas — tikslingas kvėpavimo kontroliavimas, todėl prielaida, kad dainavimo veikla gali turėti teigiamą poveikį žmonėms, sergantiems kvėpavimo takų ligomis, tokiomis kaip lėtine obstrukcine plaučių liga ar astma, vis labiau domisi pulmonologijos srities specialistai⁵. Lėtas iškvėpimas ar diafragminis, o ne krūtininis kvėpavimas, dažnai rekomenduojamas kaip papildomos astmos gydymo priemonės, ypač tiems, kurių

¹ Provenza, A. (2012). *Aristoxenus and Music Therapy*. Prieiga per internetą: <https://iris.unipa.it/retrieve/handle/10447/62051/39219/4.Provenza%5B1%5D%20Proofs.pdf>

² Caballero, R. (2013). The resounding body: epistemologies of sound, healing, and complementary and alternative medicine on Canada's west coast.

³ Clift, S., Morrison, I. ir Nicol, J. J. (2010). Group singing, wellbeing and health: A systematic mapping of research evidence. *The University of Melbourne Refereed E-Journal*, 2(1), 4–26.

⁴ Launay, J. (2015). Choir singing improves health, happiness — and is the perfect icebreaker. The conversation Academic rigour, Journalistic Flair. Prieiga per internetą: <https://theconversation.com/choir-singing-improves-health-happiness-and-is-the-perfect-icebreaker-47619>

⁵ Gick, M. L. ir Nicol, J. J. (2015). Singing for respiratory health: theory, evidence and challenges. *Health Promotion International*, 31(3).

gydymo poveikis neduoda rezultatų¹. Brazilijoje atlikto tyrimo duomenimis², dainavimas ženkliai pagerino lėtine obstrukcine plaučių liga sergančių asmenų gyvenimo kokybę, o kito tyrimo metu paskelbtos svarbios išvados, kad sergančiųjų įvairiomis kvėpavimo takų ligomis, kvėpavimas po dainavimo tampa stipresnis³.

Vokiečių mokslininkai paskelbė savo tyrimų išvadas⁴, kad chore dainuojančių žmonių sinchronizuojasi širdies ir net kvėpavimo sistemų darbas. Apie dainininkų širdies ritmo kintamumą ir nervų sistemos savireguliaciją dainavimo chore metu, išvadas paskelbė ir mokslininkai iš Švedijos⁵. Dainavimas chore gali būti palankesnis bendrai žmonių savijautai, lyginant su individualiu ar grupiniu laisvalaikio praleidimu, pavyzdžiui, klausantis muzikos vienam ar grupėje ir netgi bendraujant su kitais žmonėmis⁶.

Vokietijos mokslininkai įrodė, kad dainavimas chore yra džiaugsminga ir pakili patirtis, kuri sukuria teigiamą nuotaiką, laimę ir malonumą. Pagerėjusi nuotaika greičiausiai iš dalies atsiranda dėl teigiamų neurocheminių medžiagų, tokių kaip endorfinas, dopaminas ir serotoninas išsiskyrimo⁷. Tokie teigiami jausmai taip pat neutrali-

¹ Bruton, A. ir Thomas, M. (2011). The role of breathing training in asthma management. *Current Opinion in Allergy and Clinical immunology*, 11(1), 53–60.

² Bonilha, A. G., Onofre, F., Vineira, M. L., Prado, M. Y. A. ir Martinez J. A. B. (2009). Effects of singing classes on pulmonary function and quality of life of COPD patients. *International Journal of Chronic Obstructive Pulmonary Disease*, 4, 1–8.

³ Clift, S., Hancox, G. ir Morrison, I. (2011). Singing, Wellbeing and Gender. *The Arts Aesthetics and Education*, 10, 233–256.

⁴ Müller, V. ir Lindenberger, U. (2011). Cardiac and respiratory patterns synchronize between persons during choir singing. *Plos One*, 6(9).

⁵ Vickhoff, B., Malmgren, H., Åström, R., Nyberg, G., Ekström, S. R., Engwall, M., ... Jörnsten, R. (2013). Music structure determines heart rate variability of singers. *Frontiers in Psychology*, 4, 1–16.

⁶ Clift, S., Hancox, G. ir Morrison, I. (2011). Singing, Wellbeing and Gender. *The Arts Aesthetics and Education*, 10, 233–256.

⁷ Kreutz, G., Bongard, S., Rohrmann, S., Hodapp, V. ir Grebe, D. (2004). Effects of Choir Singing or Listening on Secretory Immunoglobulin A, Cortisol, and Emotional State. *Journal of Behavioral Medicine*, 27, 623–635.

zuoja streso ar nerimo jausmus ir padeda atitraukti žmones nuo vidinių neigiamų minčių. Kad dainavimas chore gali padėti skatinti psichinę gerovę ir sveikatą teigia ir Airijos mokslininkai¹. Jų vadovaujamo tyrimo dalyviai pripažino, kad pagrindinė dainavimo chore nauda — padidėjęs socialinis ryšys, pagerėjusi kvėpavimo takų sveikata, pažinimo stimuliacija, pagerėjusi psichinė sveikata ir transcendentija nuo kasdienių rūpesčių ar skausmo. Dar vienas tyrimas² parodė, kad dainavimas chore vos vieną valandą per dieną padidina imuninių baltymų kiekį vėžio paveiktiems žmonėms, sumažina stresą ir pagerina nuotaiką, o tai savo ruožtu gali turėti teigiamą poveikį bendrai sveikatos būklei. Amerikos mokslininkų atlikta sisteminė mokslinių tyrimų apžvalga apie vyresnio amžiaus žmonių dalyvavimą meno veiklose ir poveikį sveikatai pagrindžia gausius mokslinius įrodymus, kad aktyvus dalyvavimas meno veiklose gerina somatinę ir psichinę sveikatą, atmintį, didina kūrybingumą, palengvina kasdienės socialines funkcijas ir gerina gyvenimo kokybę³.

Tyrimo problema — dar senųjų civilizacijų gyventojai intuityviai suvokė skambančio garso ar grupinio dainavimo reikšmę. Nors fiziologinė dainavimo ir muzikos nauda stebima gana seniai, tačiau ir šiandien, šiuolaikinėje visuomenėje, mažai kas žino, kad dainavimas, o ypač dainavimas žmonių grupėje, turi didelį ir dažnai neįvertintą teigiamą poveikį įvairioms žmogaus psichofiziologinėms ar somatinėms organizmo funkcijoms⁴, o dalyvavimas chore gali būti

¹ Moss, H., Lynch, J. ir O' Donoghue, J. (2017). Exploring the perceived health benefits of singing in a choir: an international cross-sectional mixed-methods study. *Perspectives in Public Health*, 138 (3).

² Fancourt, D., Williamon, A., Carvalho, L. A., Steptoe, A., Dow, R. ir Lewis, I. (2016). Singing modulates mood, stress, cortisol, cytokine and neuro-peptide activity in cancer patients and carers. *Ecancer Medical Science*, 10, 1–13.

³ Noise, T., Noice, H. ir Kramer, A. F. (2013). Participatory Arts for Older Adults: A Review of Benefits and Challenges. *The Gerontologist*, 54(5), 741–753.

⁴ Launay, J. (2015). Choir singing improves health, happiness — and is the perfect icebreaker. The conversation Academic rigour, Journalistic Flair. Prieiga per internetą: <https://theconversation.com/choir-singing-improves-health-happiness-and-is-the-perfect-icebreaker-47619>

ne tik meninės raiškos, teigiamų emocijų ar socializacijos forma, bet ir sveikos gyvensenos būdu, padedančiu išsaugoti sveikatą ir skatinančiu įvairių ligų prevenciją.

Tyrimo klausimai:

Kaip dainavimas chore veikia žmogaus orga-nizmo fiziologinius procesus?

Koks dainavimo chore poveikis psicho-fiziologinei sveikatai ir asmeninei gerovei?

Kaip dainavimas chore prisideda prie išylančių socialinių, fizinių ar emocinių sunkumų įveikos?

Tyrimo objektas — dainavimo chore teigiamas fiziolo-ginis ir psichologinis poveikis.

Tyrimo tikslas — įvardinti dainavimo chore teikiamą naudą.

Tyrimė taikyti mokslinės literatūros analizės, interviu, turinio analizės metodai.

Teorinės įžvalgos

Dainavimo chore poveikis žmogaus organizmo fiziologiniams procesams

Šiandieniam pasaulyje ilgėjant žmonių gyvenimo trukmei ir klestint lėtinėms ligoms, gana mažai žmonių gali būti laikomi visiškai sveikais, t. y. turėti puikią fizinę, psichinę ar socialinę gerovės būseną. Žmogaus sveikatą siūloma apibrėžti, kaip gebėjimą prisitaikyti ir patiems įveikti kasdieninius socialinius, fizinius ir emocinius iššūkius¹. Demografinis visuomenės senėjimas bei senstančios žmonijos sąlygoti sveikatos paslaugų poreikiai kelia naujus iššūkius turėti aukščiausią gyventojų sveikatos lygį.

Įvairios muzikavimo formos tampa vis populiareesnėmis fizinės ir emocinės sveikatos palaikymo priemonėmis². Europoje yra 37 milijonai choro dainininkų mėgėjų, o tai reiškia, kad 4,5% Europos gy-

¹ Huber, M., Knottnerus, A., Lawrence, G., Horst, H., Jadad, A. R., Kromhout, D., Smid, H. (2011). How should we define health? BMJ, 343.

² Clift, S., Hancox, G. ir Morrison, I. (2011). Singing, Wellbeing and Gender. The Arts Aesthetics and Education, 10, 233–256.

ventojų reguliariai dainuoja¹. Tūkstantmečio pradžioje atlikti tyrimai² paskatino nuolatinį mokslinį domėjimąsi choriniu dainavimu³ ir jo poveikiu dainininkams⁴.

Žmogaus organizmas į muziką ir dainavimą reaguoja sąmoningai ir nesąmoningai o šie impulsai stimuliuoja pažinimo bei psichinę-emocinę sveikatą, stiprina socialinį ryšį, fizinę ir fiziologinę būseną, suteikia malonumą ir transcendenciją⁵.

Dainavimas yra muzikinis ir fiziologinis procesas, kuriame dalyvauja beveik visi kūno organai ir sistemos⁶. Dalis jų dainuojant dirba gana aktyviai, tai: plaučiai, diafragma, raumenys. Kiti netiesiogiai dalyvauja širdies, nervų, endokrininės, kaulų, raumenų sistemos bei medžiagų apykaitos veikloje. Fiziologinė dainavimo įtaka yra gana akivaizdi, nes dainavimas — tai ne tik meninė raiška, bet ir taisyklingas kvėpavimas, kuris yra labai svarbus mūsų sveikatos veiksnys. Dainuojant treniruojamas diafragminis kvėpavimas, kvėpavimo sistemos raumenys, gerinamas plaučių ir kvėpavimo takų darbas⁷.

Kvėpavimo raumenų lavinimas labai svarbus visiems, tačiau ypatingai naudingas žmonėms, sergantiems bronchine astma, bro-

¹ European Choral Association. (2019) Annual report. Prieiga per internetą: https://europeanchoralassociation.org/wp-content/uploads/2020/05/-ECA_Annual-Report2019_FINAL.pdf

² Bailey, B. A. ir Davidson, J. W. (2002). Adaptive Characteristics of Group Singing: Perceptions from Members of a Choir Forhomeless Men. *Musicae Scientiae*, 6(2), 221–256.

³ Müller, V. ir Lindenberger, U. (2011). Cardiac and respiratory patterns synchronize between persons during choir singing. *Plos One*, 6(9).

⁴ Fancourt, D., Williamon, A., Carvalho, L. A., Steptoe, A., Dow, R. ir Lewis, I. (2016). Singing modulates mood, stress, cortisol, cytokine and neuropeptide activity in cancer patients and carers.

⁵ Moss, H., Lynch, J. ir O' Donoghue, J. (2017). Exploring the perceived health benefits of singing in a choir: an international cross-sectional mixed-methods study. *Perspectives in Public Health*, 138 (3).

⁶ Kang, J., Scholp, A. ir Jiang J. J. (2017). A Review of the Physiological Effects and Mechanisms of Singing. *Journal*

⁷ Bonilha, A. G., Onofre, F., Vineira, M. L., Prado, M. Y. A. ir Martinez J. A. B. (2009). Effects of singing classes on pulmonary function and quality of life of COPD patients. *International Journal of Chronic Obstructive Pulmonary Disease*, 4, 1–8.

nchitu ar pneumonija. Įkvėpimas ir oro sulaikymas veikia simpatinę nervų sistemos dalį, kuri yra atsakinga už vidaus organų aktyvinimą. Kontroliuojamas aktyvus iškvėpimas gali būti naudingas gerinant kvėpavimo raumenų funkciją, ypač diafragmos darbą, o kontroliuojamas kvėpavimas yra kokybiško dainavimo pagrindas¹. Supranta ma, kad dainavimas negali būti skiriamas kvėpavimo organų ligo mis sergančiam pacientui, kaip plaučių reabilitacijos pakaitalas, ta čiau pulmonologai pataria savo pacientams planuoti dainavimo gru pėje užsiėmimus prieš arba po plaučių reabilitacijos seansų². Mok slininkai pateikė išvadas, kad dainavimas chore ne tik palengvina bronchinės astmos priepuolius, bet ir pagerina astma sergančių vaikų iškvėpimo greitį labiau nei atsipalaidavimo terapija³. Daugelis pacientų galvoja, kad susirgę bronchine astma ar pneumonija tu rėtų apriboti savo dalyvavimą laisvalaikio veikloje, tačiau grupinis dainavimas pagerina pacientų nuotaiką ir socialinę bendravimą, o dainavimo seansas gali padidinti motyvaciją ir gydomosios tera pijos užsiėmimų lankymą⁴.

Imunologinę dainavimo chore poveikį tyrę vokiečių mokslinin kai⁵ nustatė, kad dainavimo metu padidėja seilių imunoglobulino A kiekis, o tai turi teigiamos įtakos dainininko imuninei kompetencijai

¹ Tamplin, J., Baker, F. A., Grocke, D., Brazzale, D. J., Pretto, J. J., Ruehland, W. R., Berlowitz, D. J. (2013). Effect of singing on respiratory function, voice, and mood after quadriplegia: a randomized controlled trial. *Archives of Physical Medicine and Rehabilitation*, 94(3), 426–434.

² Bonilha, A. G., Onofre, F., Vineira, M. L., Prado, M. Y. A. ir Martinez J. A. B. (2009). Effects of singing classes on pulmonary function and quality of life of COPD patients. *International Journal of Chronic Obstructive Pulmonary Disease*, 4, 1–8.

³ Wade, L. M. (2002). A Comparison of the Effects of Vocal Exercises/Singing Versus Music-Assisted Relaxation on Peak Expiratory Flow Rates of Children with Asthma. *Music Therapy Perspectives*, 20(1), 31–37.

⁴ Lewis, A., Cave, P., Stern, M., Welch, L., Taylor, K., Russell, R., ... Hopkinson, N. S. (2016). Singing for Lung Health-a systematic review of the literature and consensus statement. *NPJ Prim Care Respiratory Medicine*, 26.

⁵ Kreutz, G., Bongard, S., Rohrmann, S., Hodapp, V. ir Grebe, D. (2004). Effects of Choir Singing or Listening on Secretory Immunoglobulin A, Cortisol, and Emotional State. *Journal of Behavioral Medicine*, 27, 623–635.

ir yra gero imuniteto požymis. Šiuolaikinė psichofiziologija eksperimentiškai įrodė, kad dainuojant endorfinai (gerą savijautą sukelianti smegenų cheminė medžiaga) yra stimulatoriai, kurie turi teigiamą poveikį visoms kūno sistemoms. Dainavimas chore padidina imuninių baltymų kiekį vėžiu sergančių žmonių organizme, mažina stresą ir pagerina nuotaiką, o tai gali turėti teigiamos įtakos bendrai sveikatai¹. Mokslininkai patvirtina hipotezę, kad dainavimas choro repeticijose galėtų padėti žmonėms geriau gydytis, palaikyti remisiją ir padėti vėžiu sergantiems pacientams sveikti. Tyrime dalyvavo 193 skirtingų chorų narių, o rezultatai parodė, kad dainavimas valandą per dieną buvo susijęs su reikšmingu streso hormonų, pvz., kortizolio, kiekio sumažėjimu ir imuninės sistemos baltymų kiekio padidėjimu, kuris gali padidinti organizmo gebėjimą kovoti su sunkiomis ligomis.

Dainavimui reikalingas aktyvus diafragminis kvėpavimas, kuris turi poveikį daugeliui svarbių fiziologinių funkcijų, tokių kaip širdies ir kraujagyslių bei nervų sistemos. Toks kvėpavimo darbas teigiamai veikia ne tik plaučių ventiliaciją ir medžiagų apykaitos procesus organizme, bet ir tonizuoja širdies raumenį. Choris dainavimas yra naudingas žmogaus širdžiai ir taip pat didina atsparumą stresui. Tokią išvadą padarė pasaulinį tyrimų projektą vykdę Švedijos mokslininkai iš Goteborgo universiteto². Atliktame tyrime buvo nustatyta, kad melodijos pobūdis, muzikinio kūrinio struktūra ir atitinkamai su šiais veiksniais susijęs kvėpavimo modelis turi tiesioginės įtakos kiekvieno choro dainininko širdies raumens veiklai. Tyrimai parodė, kad dainavimas turi įtakos širdies ritmo kintamumui, todėl dainavimo metu jis padidėja. Šį kintamumą mokslininkai sieja su kvėpavimo sinusine aritmija, kuri yra naudinga širdies ir kraujagyslių funkcijoms bei turi subjektyvų ir biologiškai raminantį poveikį, dėl kurio

¹ Fancourt, D., Williamon, A., Carvalho, L. A., Steptoe, A., Dow, R. ir Lewis, I. (2016). Singing modulates mood, stress, cortisol, cytokine and neuropeptide activity in cancer patients and carers. *Ecancer Medical Science*, 10, 1–13.

² Vickhoff, B., Malmgren, H., Åström, R., Nyberg, G., Ekström, S. R., Engwall, M., ... Jörnsten, R. (2013). Music structure determines heart rate variability of singers. *Frontiers in Psychology*, 4, 1–16.

gali sumažėti kraujospūdis¹. Ištyrę pulso, kvėpavimo dažnį ir kvėpavimo sinusinės aritmijos kintamumą, mokslininkai nustatė, kad unisonu dainuojančių choristų organizmai sinchronizuojausi. Šį labai įdomų faktą patvirtina ir dainininkų pulso matavimai: jau antrą pasirodymo minutę jų širdžių plakimas padažnėja ir sulėtėja tuo pačiu ritmu².

Dainavimas chore lavina artikuliacinius gebėjimus ir smulkiąją veido raumenų motoriką, kurios ugdymas padeda suaktyvinti smegenų kalbos centrų³. Dainuojantys žmonės praktiškai nepatiria sunkumų tardami tekstus, nors jie gali būti sudėtingi ir nepažįstami. Yra žinoma, kad žmonės, kurie mikčioja kasdienėje kalboje, praktiškai neturi šio dainavimo sunkumo ir šis įgūdis ilgainiui įtvirtinamas kasdienėje kalboje. Mikčiojimas yra kalbos sklandumo sutrikimas, galintis būti susijęs su psichologinėmis, motorinėmis ir klausos apdorojimo problemomis.

Choro užsiėmimai naudingi ir dainuojančiojo bendrai laikysenai, nes aktyviai lavina stuburą laikančius raumenis. Choro praktikos metu žmogus turi laikyti nugarą tiesiai, tačiau ši padėtis nėra statiška, ją lydi gilus kvėpavimas ir aktyvus tarpšonkaulinių raumenų, pilvo ertmės ir nugaros raumenų darbas.

Dainavimo chore poveikis psichofiziologinei sveikatai ir asmeninei gerovei

Psichologiniai, edukologiniai ir medicininiai tyrimai^{4 5} patvirtina, kad žmogaus balsas ir muzika gali būti žmogaus psichofiziologinių

¹ Valentine, E. ir Evans, C. (2001). The effects of solo singing, choral singing and swimming on mood and physiological indices. *The British Journal of Medical Psychology*, 74(1), 115–120.

² Müller, V. ir Lindenberger, U. (2011). Cardiac and respiratory patterns synchronize between persons during choir singing. *Plos One*, 6(9).

³ Schellenberg, E. G. (2006). Long-term positive associations between music lessons and IQ. *Journal of Educational Psychology*, 98(2), 457–468.

⁴ Clift, S., Morrison, I. ir Nicol, J. J. (2010). Group singing, wellbeing and health: A systematic mapping of research evidence. *The University of Melbourne Refereed E-Journal*, 2(1), 4–26.

⁵ Kreutz, G., Bongard, S., Rohrmann, S., Hodapp, V. ir Grebe, D. (2004). Effects of Choir Singing or Listening on Secretory Immunoglobulin A, Cortisol, and Emotional State. *Journal of Behavioral Medicine*, 27, 623–635.

procesų stabilizavimo priežastimi. Dainavimo chore proceso metu galima paskatinti kūrybinę veiklą, žmogaus savarankiškumą bei sužadinti emocinius išgyvenimus. Visa tai padeda pagerinti dainininko psichinę savijautą ir išlaisvina nuo vidinio streso ar nerimo, bei suteikia emocinį atsipalaidavimą. Dainuojantys žmonės geba ne tik lengviau ir laisviau kalbėti, bet ir greičiau suranda naujas asociacijas, gerėja jų gebėjimas spręsti sudėtingas problemas¹.

Gerovė, socialiniai aspektai, bendra kūryba dainuojant — tai temos, kurios atspindi dabartinį grupinio dainavimo naudos supratimą, kurį pateikia chorų dalyviai, tiriant grupinio dainavimo naudą psichologiniu ir socialiniu požiūriu^{2 3 4}.

Aktyvus grupinis dainavimas labiau padidina teigiamą poveikį ir sumažina neigiamą, lyginant su pasyviu muzikos klausymu⁵. Padidėjęs teigiamas afektas ir malonūs jausmai, susiję su dainavimu grupėje, gali lemti geresnės savijautos suvokimą, o tai taip pat gali būti susieta su geresne psichine sveikata. Atliktas tyrimas parodė, kad po vienos valandos aktyvaus chorinio dainavimo dalyviai patyrė reikšmingą nerimo ir neigiamo poveikio sumažėjimą, o kontrolinės grupės, dalyvaujančios kitoje veikloje tą patį laikotarpį, padi-

¹ Talmage, A. ir Purdy, S. (2021). Leading Choirs and Singing Groups for Adults Living with Neurogenic Communication Difficulties: Semi-structured Interviews with Current and Potential Facilitators in New Zealand. *New Zealand Journal of Music Therapy*, 19,3–32.

² Bailey, B. A. ir Davidson, J. W. (2002). Adaptive Characteristics of Group Singing: Perceptions from Members of a Choir Forhomeless Men. *Musicae Scientiae*, 6(2), 221-256.

³ Coulton, S., Clift, S. ir Rodriguez, J. (2018). Effectiveness and cost-effectiveness of community singing on mental health-related quality of life of older people: Randomised controlled trial. *The British Journal of Psychiatry*, 207, 250–255.

⁴ Dingle, G. A., Sharman, L. S., Bauer, Z., Beckman, E., Broughton, M., Bunzli, E., ... Wright, O. R. L. (2021). How Do Music Activities Affect Health and Well-Being? A Scoping Review of Studies Examining Psychosocial Mechanisms. *Frontiers in Psychology*, 12,1–12.

⁵ Kreutz, G., Bongard, S., Rohrmann, S., Hodapp, V. ir Grebe, D. (2004). Effects of Choir Singing or Listening on Secretory Immunoglobulin A, Cortisol, and Emotional State. *Journal of Behavioral Medicine*, 27, 623–635.

dino jas abi¹. Be to, vyresnio amžiaus suaugusieji, atsitiktinai prisikirti dainavimo chore grupėms, pranešė apie žymiai aukštesnę su psichine sveikata susijusią gyvenimo kokybę po 6 mėnesių dainavimo nei grupė, užsiimanti kita veikla².

Chorinis dainavimas — tai maloni socialinio įsitraukimo forma ir ją galima taikyti terapiniame kontekste žmonėms, turintiems įvairių psichikos ar emocinės sveikatos sutrikimų³. Kai kurie chorai terapiniais tikslais buvo tikslingai sukurti žmonėms, turintiems lėtinių psichikos sveikatos problemų ar negalių, o tai rodo, kad ši grupė gali gauti "svarbios socialinės ir sveikatos naudos iš chorinio dainavimo"⁴.

Dainavimas chore gali suteikti daugiau galimybių žmonėms, turintiems bendravimo sunkumų, atsirandančių dėl įvairių įgytų gyvenimiškų patirčių ar neurologinės būklės. Dainavimas bendruomenėje turi didelį poveikį su psichine sveikata susijusiai gyvenimo kokybei, todėl tai gali būti naudinga intervencija siekiant susidoroti su nerimo ir depresijos simptomais, bei padėti išlaikyti ir stiprinti žmonių psichinę sveikatą⁵. Mokslininkai turi įrodymų, kad muzika ir dainavimas gali pagerinti savijautą, pavyzdžiui, įveikiant sielvartą ir nerimą⁶. Šiame tyrime apžvelgiamos žmonių patirtys, kurie per pasta-

¹ Sanal, A. M. ir Gorsev, S. (2014). Psychological and physiological effects of singing in a choir. *Psychology of Music*, 42(3), 420–429.

² Coulton, S., Clift, S. ir Rodriguez, J. (2018). Effectiveness and cost-effectiveness of community singing on mental health-related quality of life of older people: Randomised controlled trial. *The British Journal of Psychiatry*, 207, 250–255.

³ Sanal, A. M. ir Gorsev, S. (2014). Psychological and physiological effects of singing in a choir. *Psychology of Music*, 42(3), 420–429.

⁴ Dingle, G. A., Brander, C., Ballantyne, J. ir Baker, F. A. (2013). 'To be heard': The social and mental health benefits of choir singing for disadvantaged adults. *Psychology of Music*, 41(4), 405–421.

⁵ Coulton, S., Clift, S. ir Rodriguez, J. (2018). Effectiveness and cost-effectiveness of community singing on mental health-related quality of life of older people: Randomised controlled trial. *The British Journal of Psychiatry*, 207, 250–255.

⁶ Fancourt, D., Williamon, A., Carvalho, L. A., Steptoe, A., Dow, R. ir Lewis, I. (2016). Singing modulates mood, stress, cortisol, cytokine and neuropeptide activity in cancer patients and carers. *Ecancer Medical Science*, 10, 1–13.

ruosius penkerius metus neteko mylimo žmogaus, tačiau pastaruoju metu nevartojo vaistų nuo nerimo ar depresijos, arba nepradėjo psichologinės terapijos. Jie kas savaitę 90 minučių dalyvavo choro užsiėmimuose, kuriuose dainavo ir bendravo 12 savaičių. Praėjus 24 savaitėms nuo tyrimo pradžios, choro grupė patyrė mažesnius depresijos simptomus ir pajuto geresnę bendrą savijautą.

Įvairių šalių tyrėjai domisi ne tik gyvenimo būdo, fizinių pratimų ar sveikos mitybos poveikiu pagyvenusių žmonių gyvenimo kokybei, bet ir vis dažniau atkreipia dėmesį į galimą kognityvinę muzikinių pomėgių naudą. Kad dainavimas chore gali pagerinti pagyvenusių žmonių pažinimo funkciją, panašiai kaip grojimas instrumentu, teigia mokslininkų grupė iš Helsinkio universiteto¹. Kognityviniai grojimo instrumentais privalumai jau yra gana gerai žinomi, nes tokia veikla gali pagerinti kognityvinį lankstumą arba gebėjimą reguliuoti ir paskirstyti dėmesį tarp skirtingų mąstymo procesų², tačiau choro dainavimo pažintinė nauda iki šiol buvo tirta labai mažai. "Tai patvirtina anksčiau gautas išvadas apie grojimo instrumentu poveikį senyvo amžiaus žmonių kognityvinei veiklai ir suteikia tam tikrų požymių, kad choro dainavimas taip pat gali turėti panašų teigiamą poveikį, galintis atkurti tam tikras pažinimo funkcijas" — teigia mokslininkė Emmi Pentikäinen³. Dainavimas chore yra praktiškai nesudėtingas ir nedaug kainuojantis. Tai veikla, kuriai reikia įvairiapusio informacijos apdorojimo, nes ji apjungia įvairius jutiminius dirgiklius, motorinę funkciją, susijusią su balso kūrimu ir valdymu, kalbinę išvestį, melodijų ir teksto mokymąsi ir įsiminimą, taip pat emocijas, kurias sukelia dainuojami kūriniai. "Kai dainuojame, suaktyvėja did-

¹ Pentikäinen, E., Pitkaniemi, A., Siponkoski, S. T., Jansson, M., Louhivuori, J., Johnson, T. P., ... Särkämö, T. (2021). Beneficial effects of choir singing on cognition and well-being of older adults: Evidence from a cross-sectional study. *PLoS One*, 16(2).

² Zatorre, R. J. ir Salimpoor, V. N. (2013). From perception to pleasure: Music and its neural substrates. *PNAS*, 110(2).

³ Pentikäinen, E., Pitkaniemi, A., Siponkoski, S. T., Jansson, M., Louhivuori, J., Johnson, T. P., ... Särkämö, T. (2021). Beneficial effects of choir singing on cognition and well-being of older adults: Evidence from a cross-sectional study. *PLoS One*, 16(2).

žioji mūsų smegenų dalis“, — teigia Sarah Wilson¹, klinikinė neuro-psichologė iš Australijos Melburno universiteto. Ji vadovavo tyrimui šia tema, kurio metu savanoriams, turintiems skirtingą dainavimo patirtį, dainuojant buvo atliktas smegenų skanavimo tyrimas. Tyrimo metu buvo nustatyta, kad mūsų smegenyse yra gana platus „dainavimo“ neuronų tinklas. Bet įdomiausia tai, kad kai mes kalbame, įsijungia tik vienas smegenų pusrutulis, kuris atsakingas už kalbą, o kai dainuojame — pradeda dirbti abu smegenų pusrutuliai. Žmogaus smegenys vienu metu suvokia muziką abiejuose pusrutuliuose: kairysis pusrutulis jaučia ritmą, o dešinysis — tembrą ir melodiją. Mums dainuojant, neuronų tinklai, atsakingi už emocijas, taip pat dalyvauja smegenų veikloje. Be to, atgyja smegenų sritys, kurios kontroliuoja kūno judesius, reikalingus skleisti garsams ir jų artikuliacijai. „Kai repetuojame ar dainuojame publikai, savo smegenyse sukuriame specializuotą tinklą, kuris galiausiai suteikia mums ir atlygį: bėgiojančias „skruzdėlytes“ po kūną (dopamino išsiskyrimo požymį) ir bendrą malonų pojūtį“, — aiškina S. Wilson². Kuo daugiau repetuojame ar dainuojame klausytojams, tuo labiau plėtojame šį neuronų tinklą smegenyse ir tuo geriau jaučiamės dainuodami. Kai dainuojame su kuo nors kartu, tai mūsų emocijoms suteikiame papildomą pojūčių sluoksnį.

Be šių sveikatą stiprinančių psichologinių, kognityvinių ir emocinių veiksmų, dainavimas turi stiprų socialinį poveikį. Tyrimų rezultatai skelbia, kad chorai ir dainuojančios grupės ugdo stiprų priklausymo grupei jausmą ir skatina aktyvesnį įsitraukimą į bendruomenę, pavyzdžiui, savanorystę³. Šie teigiami socialiniai dainavimo rezultatai

¹ Wilson, S. J., Abbott, D. F., Lusher, D., Gentle, E. C. ir Jackson, G. D. (2010). Finding your voice: A singing lesson from functional imaging. *Human Brain Mapping*, 32(12), 2115–2130.

² Wilson, S. J., Abbott, D. F., Lusher, D., Gentle, E. C. ir Jackson, G. D. (2010). Finding your voice: A singing lesson from functional imaging. *Human Brain Mapping*, 32(12), 2115–2130.

³ Clift, S., Hancox, G. ir Morrison, I. (2011). Singing, Wellbeing and Gender. *The Arts Aesthetics and Education*, 10, 233–256.

⁴ Gridley, H., Astbury, J., Sharples, J. ir Aguirre, C. (2011). Benefits of group singing for community mental health and wellbeing. Prieiga per internetą:

pastebimi gana anksti. Nacionalinė Jungtinės Karalystės programa Sing Up su pradinio mokyklinio amžiaus vaikais pateikė reikšmingą teigiamą ryšį tarp gebėjimo dainuoti chore ir vaiko jausmo, kad jis yra socialiai įtrauktas į bendrą veiklą¹.

Ši socialinė dainavimo chore patirtis gali tęstis iki senatvės, o tai labai svarbu, nes daugelis vyresnio amžiaus žmonių susiduria su rimtomis socialinės gerovės problemomis, tokiomis kaip socialinė izoliacija ir vienatvė, kuri gali priklausyti nuo įvairių veiksnių, tokių kaip išėjimas į pensiją, gyvenimas toli nuo šeimos, nebegalėjimas vairuoti savo automobilio ar artimo žmogaus mirtis². Vienatvės epidemija yra stebėtinai plačiai paplitusi, o socialinės izoliacijos riziką dar labiau gali sustiprinti vyresnio amžiaus žmonių ligos, tokios, kaip pavyzdžiui, demensija ar Parkinsono liga. Dėl šių priežasčių senjorai dainavimą chore vis dažniau renkasi kaip reikšmingą socialinio aktyvumo veiklos rūšį, turinčią kūrybinių galimybių. Europos chorų asociacija pateikė duomenis³, kad Europoje yra per 20 000 pagyvenusių žmonių, kurie yra įvairių chorų dainininkai ir teigia, kad socializacija ir socialinė integracija yra pagrindinis dalyvavimo chorinėje veikloje tikslas, o socialinis bendravimas yra geresnis, palyginus su tais, kurie dalyvauja knygų klubuose, rankdarbių užsiėmimuose, kalbų kursuose ar jogos treniruotėse⁴.

Svarstant, kodėl dainavimas chore yra naudingas įvairių grupių žmonėms, svarbu paminėti, kad socialiniai veiklos elementai prisi-

https://www.vichealth.vic.gov.au/~/_media/ResourceCentre/PublicationsandResources/arts/Singing_survey_FINAL_with%20cover.ashx

¹ Welch, G. F., Himonides, E., Saunders, J., Papageorgi, I. ir Sarazin, M. (2014). Singing and social inclusion. *Frontiers in Psychology*, 5, 2–12.

² Holt-Lunstad, J., Smith, T. B. ir Layton, J. B. (2010). Social Relationships and Mortality Risk: A Meta-analytic Review. *PLOS Medicine*, 7(7), 2–14.

³ European Choral Association. (2019) Annual report. Prieiga per internetą: https://europeanchoralassociation.org/wp-content/uploads/2020/05/ECA_Annual-Report2019_FINAL.pdf

⁴ Creech, Hallam, Varvarigou, Mcqueen ir Gaunt, (2013) Active music making: a route to enhanced subjective well-being among older people. *Perspectives in Public Health*.

deda prie mokslininkų skelbiamos grupinio dainavimo naudos¹. Tyrėjai, apžvelgę dainavimo tyrimų rezultatus, susijusius su dainuojančiųjų sveikata ir gerove, nustatė, kad teigiami socialinių veiksmų rezultatai buvo susiję tik su dainavimu grupėje. Lyginami chorinio, solinio dainavimo ir komandinio sporto dalyvių anketų atsakymai parodė, kad solinis dainavimas lemia prastesnę gerovę, nei chorinis dainavimas, o dainavimas grupėje sukuria darnesnę ir prasmingesnę socialinę grupę nei sportinė veikla². Tyrimuose dalyvavę chorų dalyviai dažnai teigia, kad dalyvavimas grupėje, kurios pagrindinis dėmesys skirtas muzikavimui kartu, daro didelę įtaką jų socialiniams santykiams, nes chore užsimezgosios draugystės gali tapti socialine sąveika ir net ne choro užsiėmimų metu, bei suteikti daugiau pasitikėjimo žmonėms, turintiems bendravimo sunkumų ar lėtinių psichikos sveikatos problemų ir (arba) negalių, o šis teigiamas socialinės patirties kaupimas gali būti laikomas svarbiu žingsniu siekiant kitų rezultatų, pavyzdžiui, įsidarbinti ar ilgesniam laikui išlaikyti nuomojamą būstą³.

Buvimas socialinio tinklo dalimi yra būtinas veiksnys geros sveikatos ir gerovės palaikymui⁴. Vadinasi, gali būti, kad tam tikra nauda sveikatai, priskiriama grupiniam dainavimui, atsiranda dėl socialinio ryšio poveikio, kurį sukelia dalyvavimas grupėje. Be to, naudingas dainavimo poveikis, keliantis teigiamą nuotaiką ir susijęs su jausmu, kad esate kažko didesnio už save dalis, gali pagerinti nuolatinių dainininkų gerovės ir pasitenkinimo gyvenimu jausmą. Kitaip tariant, ne tik fiziniai ir psichologiniai procesai, siejantys dainavimą ir geresnę sveikatą bei gerovę, bet ir socialiniai grupinio dainavimo aspektai taip pat gali atlikti pagrindinį vaidmenį sveikatos ir gerovės rezultatams.

¹ Gick, M. L. ir Nicol, J. J. (2015). Singing for respiratory health: theory, evidence and challenges. *Health Promotion International*, 31(3).

² Stewart, N. A. J. ir Lonsdale, A. J. (2016). It's better together: The psychological benefits of singing in a choir. *Psychology of Music*, 44(6), 1240–1254.

³ Dingle, G. A., Sharman, L. S., Bauer, Z., Beckman, E., Broughton, M., Bunzli, E., ... Wright, O. R. L. (2021). How Do Music Activities Affect Health and Well-Being? A Scoping Review of Studies Examining Psychosocial Mechanisms. *Frontiers in Psychology*, 12, 1–12.

⁴ Holt-Lunstad, J., Smith, T. B. ir Layton, J. B. (2010). Social Relationships and Mortality Risk: A Meta-analytic Review. *PLOS Medicine*, 7(7), 2–14.

Tyrimo rezultatai.

Tyrimo metodologija. Tyrimo metodo pasirinkimas

Tyrimo atlikimui pasirinkta apklausa interviu būdu. Tyrime naudojamas pusiau struktūrizuotas interviu su iš anksto paruoštu planu ir konkrečiais klausimais bei jų pateikimo seka.

Duomenų rinkimas. Interviu dalyviams prieš susitikimą buvo nusiųsti tyrimo klausimai, su kuriais prieš interviu galėtų susipažinti, juos apgalvoti ir tikslingiau į juos atsakyti. Su kiekvienu tyrimo dalyviu buvo derinamas susitikimo laikas ir vieta, užtikrinant tyrimo dalyvių konfidencialumą. Žodžiu gauti ir įrašyti interviu duomenys, apdoroti turinio analizės metodu.

Tyrimo etika. Tyrimo metu jo dalyviai geranoriškai sutiko atsakyti į pateiktus klausimus, bei buvo supažindinti su tyrimo tikslu bei gautų duomenų naudojimo taisyklėmis. Interviu metu buvo laikomasi tokiems tyrimams keliamų etikos reikalavimų:

Užtikrinamas visų tyrime dalyvaujančių žmonių konfidencialumas. Kiekvienam tyrimo dalyviui suteiktas kodas, pagal kurį kiti asmenys negalėtų jo atpažinti (pvz. V1, V2, D1, D2 ir t. t.).

Tyrime nevartojami tikrieji vardai ir neteikiama informacija, leidžianti identifikuoti konkretų asmenį, ar įstaigą kurioje dirba.

Laisvanoriškumas. Tyrėjai nedarė įtakos apsisprendžiant dalyvauti ar nedalyvauti tyrime, todėl interviu metu dalyvis neturėjo patirti neigiamų potyrių.

Pagarbus bendravimas. Stengtasi, kad pateikiama informacija būtų objektyvi ir susieta tik su atliekamu tyrimu. Interviu dalyvis buvo įdėmiai išklausomas, o norint patikslinti sąvokas ar išsireiškimus, buvo pateikiami papildomi klausimai.

Tolerancija tyrimo dalyvio nuomonei. Buvo stengiamasi, kad apklausos dalyvis nepatirtų psichologinio ar emocinio diskomforto, jaustųsi saugiai bei patogiai.

Tyrimo instrumentas. Interviu metu stengiamasi atsakyti į tikslingai suformuotus pagrindinius tyrimo klausimus, kurių atsakymai padėtų išspręsti iškeltą problemą. Konkrečios situacijos metu kai kuriuos klausimus galima koreguoti, bet rezultatų analizės metu jie pristatyti tokia seka, kuri nurodyta lentelėje.

Interviu buvo pateikti šie klausimai:

Kokį poveikį fizinei sveikatai turi dainavimas chore, jei toks yra?

Kokiu būdu dainavimas chore gali būti ne tik muzikavimo ar saviraiškos forma, bet ir fizinės sveikatos palaikymo priemonė?

Kokius galėtumėte išskirti dalyvavimo chore sveikatą stiprinančius psichologinius, kognityvinius (pažintinius) ar emocinius veiksnius, jei tokie yra?

Kokioms žmonių grupėms dainavimas chore gali būti reikšminga patirtis, padedanti sustiprinti ar daryti teigiamą poveikį savijautai ar asmeninio gyvenimo gerovei? Gal pastebėjote šių grupių dalyvių ar savo jausenos bei sveikatos pokyčius dainuojant chore?

Kokius svarbiausius grupinio dainavimo privalumus sveikatai išskirtumėte, kurie, jūsų manymu, padeda išsaugoti sveikatą bei skatina įvairių ligų

Tyrimo dalyvių pristatymas. Tikslingai buvo pasirinkti skirtingų miestų bei skirtingų kolektyvų chorų dainininkai ir vadovai. Renkantis choristus apklausai, buvo atsižvelgiama į jų dainavimo chore trukmę bei patirtį, bendravimo ypatumus, santykį su kitais kolektyvo nariais. Siekiant, kad atsakymai būtų išsamūs ir informatyvūs, tyrėjų asmeninės atrankos kriterijumi pasirenkant chorų vadovus buvo jų profesionalumas, vadovavimas net keliems skirtingos sudėties (mišriems, lygių balsų) kolektyvams bei bendravimo ir asmeninės savybės. Tyrime dalyvavo 5 chorų dainininkai ir 5 chorų vadovai (žr. 1 lentelę).

Tyrimo dalyvių pristatymas

Tyrimo dalyvio kodas	Vadovaujamų chorų sudėtis	Darbo stažas
V1	Du mišrūs chorai	Virš 30 metų
V2	Mišrus choras	36 metai
V3	Lygių balsų (moterų) ir mišrus chorai	26 metai
V4	Lygių balsų (moterų) choras	27 metai
V5	Lygių balsų (moterų) choras	36 metai
D1	Choro dalyvis (lygių balsų choras)	29 metai
D2	Choro dalyvis (mišrus choras)	17 metų
D3	Choro dalyvis (lygių balsų choras)	12 metų
D4	Choro dalyvis (mišrus choras)	26 metų
D5	Choro dalyvis (lygių balsų choras)	21 metai

Interviu rezultatų pristatymas: dainavimo chore poveikis fizinei sveikatai

Tyrimo dalyviai nedaug turi žinių ar konkrečių įrodymų apie chorinio dainavimo teikiamą naudą dainuojančiojo fizinei sveikatai, tačiau sutartinai teigė, kad teigiamas poveikis pastebimas ir tikrai yra: *Žmonės patenkinti išeina, o jei jie patenkinti ir sveikata pagerėja (V1), Poveikis sveikatai tikrai yra, ir net labai akivaizdus (V4), Aš įžvelgiu didžiulę fizinę naudą (V5).*

Apklaustos dalyviai išsakė nuomonę, kokiems, jų manymu, fiziologiniams procesams teigiamą poveikį turi dainavimas chore:

Laikysenai (*Aš visiems liepiu tiesiai stovėti ar sėdėti, tai svarbu stuburui (V1);*

Kvėpavimui (*Manau, kad kvėpavimas yra svarbiausias dainavime, žinoma, jei teisingai kvėpuoji dainavimo metu, moki panaudoti ne paviršutinišką, bet diafragminį kvėpavimą (V4);*

Raumenų tonusui (*Aišku, raumenynui poveikį, ko gero, turi, nes dainuojant ir kvėpuojant dirba raumenų grupės (D2), Raumenims, ypač pilvo (D3);*

Vidaus organams (*Visi organai dirba ir yra pajungti, nes kai dainuoja dirba visas tavo kūnas (V3). Tai ir vidinių organų masažas, netgi tu, apie kuriuos mes net nepagalvojame: kepenų, inkstų (V5);*

Koordinacijai (*Kūno koordinacijai labai padeda, kadangi su amžiumi mūsų koordinacija silpnėja, tai pratimai dainuojant ir darant kūno perkusiją labai padeda (V5).*

Keletas tyrimo dalyvių, kaip dainuojančiųjų fizinės sveikatos palaikymo priemonės, paminėjo kraujotakos sistemos aktyvinimą (*Dainuojant kraujas gauna daugiau deguonies, o tada viskas aktyviau dirba, pumpuojasi, suaktyvėja ir pati kraujotaka (V5), bei artikuliacijos (Manychiau, kad dainavimas padeda atitolinti tą mikčiojimą (V3), Manau, dainavimas labai lavina artikuliaciją, žodžių ir skiemenų tarimą (V4) lavinimą.*

Dainavimas chore gali būti ne tik muzikavimo ar saviraiškos forma, bet ir fizinės sveikatos palaikymo priemonė.

Atsakydami į šį klausimą interviu dalyviai išvardino pastebėtus veiksnius, kurie, jų nuomone, chorinio dainavimo metu padeda palaikyti gerą fizinę būklę, tai:

Fizinis aktyvumas (*Fizinei sveikatai labiausiai poveikį turi pasidainavimo pratimai ir įvairios mankštos (D3), Repeticijas galima sulyginti su sportu: kai "išsikrauni", bet tuo pačiu "pasikrauni" (V3);*

Plaučių ir kvėpavimo takų funkcijos gerinimas (*Viena mano dainininkė serga astma, tai kai tik mažiau ateina į repeticijas, tai ta astma paaštrėja. Aš manau, kad dainuojant tas kvėpavimas tarsi ventiliuoja plaučius (V3);*

Energija (*Aš esu pastebėjusi, kad jei dainininkai atėję į repeticiją dirba pilnai susikaupę, su kvėpavimu, na, žodžiu, dirba kaip prašoma, tai kad ir atėję po darbų pavargę, bet iš repeticijos išeina daug žvalresni (V3);*

Raumenų mankšta (*Aš galvoju, kad vokalinis kvėpavimas "įdarbina" pilvo raumenis, o tai visai nebloga treniruotė tiems, kas pritingi sportuoti ar daryti pilvo presą pratimus (V4);*

Vidaus organų masažas (*Kadangi kvėpuojant pilvo presas labai dirba, diafragma nori-nenori masažuoja mūsų visus vidaus organus: inkstus, kepenis, skrandį ir visą žarnyną (V5);*

Kraujotakos aktyvinimas (*Tada deguonis suaktyvina atitinkamai kraujo darbą ir aš tiesiog esu tikrai įsitikinusi, kad tai ypatingai veikia įsidainavimo pratimų metu (V5);*

Artikuliacijos lavinimas (*Turėjau dainininką kuris šiaip gyvenime mikčiodavo, bet kai dainuodavo visas mikčiojimas dingdavo (V3), Daug pratimų darome dainuojamojo teksto tarimui suaktyvinti (V4);*

Poveikis bendrai laikysenai (*Dar laikysena, nugara tiesi, nes repeticijų metu stovim ir sėdim tiesiai (V2) Ne tik koncertų, bet ir repeticijų metu stovim tiesiai, pasitempę, neleidžiam būti suglebusiais (V4);*

Ligų prevencija (*Juk yra kvėpavimo pratimai, kurie padeda išvengti netgi slogos, o juos darant kiekvieną dieną, čia jau asmeniškai nuo mūsų priklauso, tikrai nebūna slogos (V5).*

Dalyvavimo chore sveikatą stiprinantys psichologiniai, kognityviniai ir emociniai veiksniai

Analizuodama tyrimo dalyvių atsakymus pastebėjau, kad dauguma jų mano, kad dalyvavimas choro veikloje padeda pagerinti dainininko psichinę savijautą, lavina kognityvinius gebėjimus bei suteikia emocinį ryšį ir asmeninę gerovę.

Tyrimo dalyvių teigimu, bendravimo įgūdžiai (*Kolektyve dainuojantys labai išmoksta prisitaikyti vieni prie kitų, stengiasi išvengti kon-*

fliktų, labai tolerantiški vieni kitiems (V4), savivertės stiprinimas (Kadangi miestas nedidelis, tai mano choristai džiaugiasi, kad į darbą ar kažkur kitur eina su pasididžiavimu, nes juos atpažįsta, vertina, gerbia (V1), ir streso mažinimas (Diafragminis kvėpavimas, kurio reikia kokybiškam dainavimui, manau, svarbus ir valdant stresą ar jaudulį (V4), yra tie psichologiniai veiksniai, kurie stiprina dainuojančiojo sveikatą.

Dainuojančiųjų sveikatą stiprina ir emociniai veiksniai, tokie kaip: socialiniai ryšiai (*Man labai smagu, kai visi susirenka ir smagiai "plepasi" prieš repeticiją, o kiti net anksčiau ateina, kad susitiktų ir tiesiog pabendrautų (V5), asmeninės draugystės (Jiems atėjusį kolektyvą užsimezga draugystė, kai kurie netgi šeimomis pradėjo bendrauti. Vieni mūsų chore susipažinę net bendrą verslą sukūrė (V1), empatija (Niekada vienas iš kito nepasijuokia jei kažkas nepavyksta, atvirkščiai, bando padėti, patarti (V4), emocinis atsipalaidavimas (Mano kolektyve yra įvairių specialybių žmonių, kai kurie labai daug dirba, ir aš net galvoju, kaip jie dar nori eiti į repeticiją. Bet jie visada sako, kad čia emociškai pailsi, nes dainuoti jiems-malonumas (D1).*

Buvo išskirti ir kognityviniai veiksniai, prisidedantys prie dainuojančiųjų chore sveikatos gerinimo. Tai atsakomybė (*Negaliu praleisti repeticijų, tiesiog būtų nesmagu prieš kitus (D1), Pastebėjau, kad ir repeticijų lankymas dainuojantiems labai svarbus ne tik dėl to, kad neišmoks kažko naujo, bet labiau dėl to, kad prieš kitus bus nesmagu nelankyti repeticijų (V4), atminties lavinimas (Kadangi esu vyresnio amžiaus, tai man gerai mokytis naujus tekstus, melodijas, nes taip lavinu atmintį (D1), intelekto tobulinimas (Susipažinus su muzika, labai plečiasi suvokimas, supratimas. Jaučiu, kad pasikeitė muzikinis skonis (V3), dėmesio sutelkimas (Įvairių judesių kartu su dainavimu atlikimas reikalauja dėmesio, ypač vyresnio amžiaus dainininkams (V4).*

Įdomu tai, kad dainavimas chore ir vadovavimas jam padėjo atsisakyti žalingų įpročių (*Vienas žmogus pvz. metė rūkyti, jis metė vien dėl to, kad chore niekas nerūko, kitas buvo stipriai priklausomas nuo alkoholio (V1), palengvino emocinius sunkumus (Ji man prisipažino, kad lankant chorą jai dingo depresija (V5), sumažino vienatvės jausmą (Čia didelė žmonių grupė, todėl nesunku surasti su kuo bendrauti (D3), padėjo išgyventi užklupusiais ligas (Man visi vyresnio amžiaus žmonės, kai ateina dainuoti į chorą sako, mes nebeturim laiko, kada galvoti apie ligas (V2), mažina patiriamą stresą (Kolektyve viena mo-*

teris turėjo sudėtingas skyrybas, tai ji man sakė, kad chore užmiršta visas savo negandas ir nors trumpam pasijunta laiminga (V4).

Dainavimas chore labiausiai naudingas dainuojančiųjų psichinei-emocinei gerovei ir savijautai (*Kurie dirba vadovaujamus darbus, ir dar sugeba ateiti į repeticiją, ir džiaugiasi, kad jie ramūs ir nusiraminę, tai reiškia, kad dainavimas chore suteikia jiems psichologinę gerovę ir ramybę (V1).*

Taip pat, kaip vieną iš svarbiausių privalumų, turinčių teigiamą poveikį dainuojančiųjų chore savijautai chorų vadovai, įvardino socialinį aspektą (*Pagyvenę žmonės iš viso patiria mažiau įvykių, tai jiems tas yra labai svarbu. Ir visiems ta nuotaika geresnė kai pabendrauji, paklausai kitų žmonių, pasikalbi, pajuokauji, pasidalini (V3)*

Interviu dalyviai įvardino taisyklingą laikyseną, kvėpavimą ir fizinės formos palaikymą kaip svarbiausius fizinę sveikatą gerinančius veiksnius (*Gera laikysena, taisyklingas kvėpavimas, plaučiai ir stuburas (V1), Dainavimą chore galėčiau apibūdinti kaip nemokamą profilaktinį sveikatos palaikymą, kaip prevenciją žiemos ir peršalimo ligoms, puikų fizinio kūno tonuso palaikymą (V5).*

Tyrėjų refleksija. Kūno atsakas į muziką ir dainavimą apima fiziologines, hormonines ir neurologines reakcijas, nuotaikos, emocijų ir net skausmo suvokimo pokyčius, o dainuojamo garso vibracijos turi sisteminių poveikį visam kūnui nuo pavienių ląstelių iki sudėtingų sistemų, o tai turi moduluojantį poveikį daugeliui fiziologinių žmogaus organizmo procesų. Vadinas, pasirinkdami choro užsiėmimų lankymą mes ne tik lavinsime savo dainavimo gebėjimus ir įgūdžius bei gerai praleisime laiką, bet dar ir turėsime įrodytos naudos savo sveikatai.

Norint pristatyti panašios su mūsų atliekamo tyrimo temos analizės išvadas, buvo pasirinktas Australijos, Anglijos ir Vokietijos mokslininkų atliktas tyrimas "Ką dainininkai teigia apie choro dainavimo poveikį sveikatai? Australijos, Anglijos ir Vokietijos choristų apklausų išvados"¹. Šiame tyrime dalyvavo daugiau nei 1000 chorų

¹ Clift, S., Hancox, G., Morrison, I., Hess, B., Kreutz, G. ir Stewart., D. (2009). What do Singers Say About the Effects of Choral Singing on Physical Health? — Findings from a Survey of Choristers in Australia, England and

dainininkų. Tai didelio masto tarptautinis chorų dainininkų tyrimas, analizuojantis dainavimo chore reikšmę sveikatai skirtinguose kultūriniuose kontekstuose. Per tūkstantį profesionalių ir neprofesionalių dainininkų, dainuojančių choruose ir chorinėse draugijose trijose šalyse buvo pakviesti užpildyti klausimyną sudarytą iš trijų dalių. Užsienio mokslininkų atliktame tyrime respondentams buvo užduotas klausimas: kokią poveikį dainavimas chore turi fizinei sveikatai? Atsakymų į šį klausimą rezultatus buvo galima suskirstyti į keturias atsakymų grupes: 1. Kai kurie respondentai neatsakė į šį klausimą; 2. Nurodė poveikį fizinei sveikatai; 3. Teigė, kad dainavimas neturi jokio poveikio; 4. Nurodė, kad nežino ar chorinis dainavimas turi poveikį fizinei sveikatai, nes yra sveiki ir dėl šios priežasties jie negali pasakyti, ar dainavimas jiems buvo naudingas. Šios tyrimų grupės atsakymai mums pasirodė įdomūs, nes atrodo, kad dainavimas gali turėti įtakos sveikatai, tačiau respondentai to nežino ar nesupranta.

Studijuojant mokslinių tyrimų rezultatus pastebėta, kad mokslininkai teigė, kad jei rezultatai yra pagrįsti tik choristų savęs suvokimu, tai tyrimų išvados yra gana ribotos. Be to, daugelyje atliktų tyrimų tyrėjai pasirinko chorų dainininkus mėgėjus ir profesionalus, kad galėtų palyginti jų atsakymus į užduotus klausimus.

Interviu dalyviams buvo užduotas klausimas apie dainavimo chore poveikį fizinei dainuojančiojo sveikatai. Jis buvo kruopščiai suformuluotas, kad respondentai būtų kiek įmanoma atviresni ir galėtų pasakyti, ar dainavimas turi poveikį ar neturi jokio poveikio fizinei dainuojančiųjų sveikatai. Visi tyrimo dalyviai buvo įsitikinę, kad poveikis sveikatai yra, nors kai kurie respondentai į tai atsakė labai preliminarai, o kiti — su dideliu pasitikėjimu ir labai užtikrintai.

Kokią poveikį fizinei sveikatai turi dainavimas chore atsakė 50+ amžiaus dalyviai, dainuojantys Australijos, Anglijos ir Vokietijos choruose. Jų įsitikinimu, dainavimas grupėje gerina plaučių funkciją ir skatina gilų kontroliuojamą kvėpavimą, padeda išlaikyti taisyklingą laikyseną, mankština kūną ir padeda pakelti energijos lygį.

Mūsų atlikto tyrimo atsakymų tendencija buvo gana panaši: tyrimo dalyviai pažymėjo, kad fizinę dainuojančiojo sveikatos būklę

palaikyti padeda fizinis aktyvumas, (ypatingai pasidainavimo ir fizinų pratimų metu), plaučių ir kvėpavimo takų funkcijos gerinimas, raumenų mankšta, poveikis bendrai laikysenai. Kaip svarbius fizinės sveikatos stiprinimo veiksnius respondentai pažymėjo vidaus organų masažą, kraujotakos aktyvinimą, artikuliacijos lavinimą, ligų prevenciją.

Norint pristatyti dalyvių suvokimą apie dainavimo chore poveikį psichofiziologinei sveikatai ir asmeninei gerovei, pasirinktas tyrimas "Kaip dalyvavimas grupiniame dainavime veikia emocinę gerovę: kokybinis grupinio dainavimo dalyvių perspektyvų tyrimas"¹. Šio tyrimo rezultatai patvirtino, kad grupinis dainavimas turi teigiamą poveikį dainuojančiųjų emocinei savijautai bei asmeninei gerovei. Analizuojant savo atlikto tyrimo dalyvių atsakymus pastebėjome, kad dauguma jų taip pat mano, kad dalyvavimas choro veikloje padeda pagerinti dainininko psichinę savijautą, bei suteikia emocinį ryšį ir asmeninę gerovę. Tarptautinio tyrimo tyrėjai nustatė chorinio dainavimo privalumus: 1. Didesnis pasitikėjimas savo jėgomis dainuojant grupėje. 2. Emocinis pakylėjimas. 3. Prasminga bičiulystė su kitais dainininkais. 4. Maloni veikla. 5. Bendravimas. Taip pat buvo manančių, kad grupinis dainavimas gali suteikti galimybę netradicinei socializacijai, asmeninei ir kultūrinei raiškai ir augimui, patiriamam per iššūkį. Panašius potyrius išvardino ir mūsų atliekamo tyrimo dalyviai. Jie mano, kad dainuojančiųjų emocinei būsenai teigiamą poveikį daryti gali emocinis atsipalaidavimas bei gera nuotaika, o psichologiniai veiksniai, padedantys stiprinti dalyvaujančių bendroje meninėje veikloje žmonių sveikatą yra: bendravimas, saviverstės stiprinimas, streso mažinimas, socialinis ryšys, asmeninės draugystės, atsakomybė bei empatija grupės nariams.

Atlikto tyrimo rezultatai parodė, kad dainavimas chore padeda įveikti socialinius, fizinius ar emocinius sunkumus, ypač tada, kai patenkame į mums dar neišgyventas nežinomas situacijas ir patiriame nemalonias emocijas ar išgyvenimus.

¹ Densley, B. ir Andrews, K. (2021). How participation in group singing in the community impacts on emotional wellbeing: A qualitative study on the perspectives of group singing participants. *Journal of Music Therapy*, 32, 2–18.

Svarbiausius chorinio dainavimo privalumus sveikatai įvardino tyrėjai atlikę tyrimą „Dainavimo chore naudos sveikatai tyrimas: tarpautinis skerspjūvio mišrių metodų tyrimas“¹. Šis tyrimas, kaip ir daugelis kitų, ne tik patvirtino ankstesnes išvadas apie dainavimo naudą sveikatai, tačiau pateikė įrodymų iš didžiausios iki šiol dainininkų imties, nes tai buvo internetinė anketa, sudaryta iš 30 klausimų, kurie buvo išplatinti el. paštu bei socialinėje žiniasklaidoje, į anketos klausimus atsakė beveik 2000 chorių. Šio tyrimo vykdytojai pateikė išvadas, kad moterų fizinės, socialinės ir emocinės dainavimo chore naudos rezultatai buvo žymiai didesni nei vyrų, o profesionalūs dainininkai pateikė žymiai daugiau fizinės, socialinės ir dvasinės naudos nei dainininkai mėgėjai. Buvo įvardinti šeši svarbiausi veiksniai kurie, tyrimo dalyvių nuomone, daro teigiamą įtaką dainuojančiųjų sveikatai. Tai — socialinis ryšys, fizinė ir fiziologinė nauda (ypač plaučių ir kvėpavimo takų), pažinimo stimuliavimas, psichinė sveikata, malonumas ir transcendencija.

Mūsų atlikto tyrimo interviu dalyviai kaip svarbiausius chorinio dainavimo privalumus sveikatai paminėjo socialinį aspektą bei teigiamą įtaką dainuojančiųjų psichinei ir emocinei sveikatai, taip pat įvardino svarbiausius fizinę sveikatą palaikančius veiksniai: gerą laikyseną, taisyklingą kvėpavimą, fizinės formos palaikymą, dėmesio ir atminties lavinimą bei peršalimo ligų profilaktiką.

Apibendrinant analizuotus tyrimus, džiugina, tai, kad daugelis žmonių, susirūpinusių savo vienatve ar socialine izoliacija, kaip terapiją renkasi grupinį dainavimą, kurį, kaip raktą į geresnę sveikatą ar socialinę gerovę jau turėjo mūsų dainuojantys protėviai.

Išvados. Fiziologinė dainavimo chore svarba yra akivaizdi, nes dainavimas chore — tai ne tik meninė raiška, bet ir aktyvus diafragminio kvėpavimo treniravimas, plaučių ir kvėpavimo takų darbo gerinamas, kvėpavimo kontrolės stiprinimas. Dainuojamo garso vibracija padidina kraujotaką, suaktyvina skrandžio ir žarnyno lygiuosius raumenis, o dainavimas grupėje turi tiesioginės įtakos kiekvieno dainininko širdies raumens darbui ir ritmo kintamumui, kuris gali

¹ Moss, H., Lynch, J. ir O' Donoghue, J. (2017). Exploring the perceived health benefits of singing in a choir: an international cross-sectional mixed-methods study. Perspectives

padėti sumažinti aukštą kraujospūdį. Dainavimo metu lavinami artikuliacijos gebėjimai ir smulkioji veido raumenų motorika, kurios ugdymas padeda įveikti mikčiojimą ir pagerinti kalbos sutrikimus. Choro užsiėmimai naudingi dainuojančiojo bendrai laikysenai, nes aktyviai lavina ir stiprina stuburą laikančius raumenis.

Dainavimas chore yra reikšminga patirtis, galinti sustiprinti ir pagerinti psichologinę dainuojančiųjų savijautą. Aktyvus grupinis dainavimas ir naujų tekstų mokymasis naudingas plėtojant kognityvinius gebėjimus, atminties ugdymą, smegenų darbą ir palaikant geresnę verbalinę funkciją. Chorai ir dainuojančios grupės ugdo stiprų priklausymo grupei jausmą ir skatina aktyvesnį įsitraukimą į bendruomenę, padeda spręsti vyresnio amžiaus žmonių socialinės izoliacijos ir vienatvės problemas, suteikia daugiau pasitikėjimo žmonėms, turintiems bendravimo sunkumų ar lėtinių psichikos sveikatos problemų ir (arba) negalių, sustiprina dalyvių savivertę ir pasitikėjimą, padeda plėtoti asmenines draugystes ir konstruktyvų bendradarbiavimą bei motyvuoja siekti prasmingos, vertingos, vertinamos veiklos.

Tyrimo dalyviai įvardino teigiamą poveikį kvėpavimui ir raumenų tonusui, vidaus organams, laikysenai ir koordinacijai, balso aparatui ir artikuliacijai, širdies darbui ir kraujotakai, ligų prevencijai. Dainavimas chore labiausiai naudingas dainuojančiųjų psichinei-emocinei gerovei ir savijautai. Dalyvavimas bendroje meninėje veikloje padeda stiprinti žmonių bendravimo įgūdžius, savivertę, mažina stresą, skatina socialinius ryšius, atsakomybę ir empatiją grupės nariams, tobulina intelektą bei dėmesio sutelkimą. Fizinės formos palaikymas, buvimas socialinio tinklo dalimi, bendri tikslai, prasmingas bendravimas, gera psichologinė bei emocinė savijauta — dėl šių priežasčių choris dainavimas turėtų būti ne tik patraukli saviraiškos ir socializacijos forma, bet ir sveikos gyvensenos būdas, padedantis išsaugoti sveikatą ir skatinantis įvairių ligų prevenciją.

Literatūra

1. Bailey, B. A. ir Davidson, J. W. (2002). Adaptive Characteristics of Group Singing: Perceptions from Members of a Choir Forhomeless Men. *Musicae Scientiae*, 6(2), 221–256. doi:org/10.1177/102986490200600206

2. Bonilha, A. G., Onofre, F., Vineira, M. L., Prado, M. Y. A. ir Martinez J. A. B. (2009). Effects of singing classes on pulmonary function and quality of life of COPD patients. *International Journal of Chronic Obstructive Pulmonary Disease*, 4, 1–8.
3. Bruton, A. ir Thomas, M. (2011). The role of breathing training in asthma management. *Current Opinion in Allergy and Clinical immunology*, 11(1), 53–60. doi:10.1097/ACI.0b013e3283423085
4. Caballero, R. (2013). The resounding body: epistemologies of sound, healing, and complementary and alternative medicine on canada's west coast.
5. Creech, Hallam, Varvarigou, Mcqueen ir Gaunt, (2013) Active music making: a route to enhanced subjective well-being among older people. *Perspectives in Public Health*.
6. Clift, S., Hancox, G. ir Morrison, I. (2011). Singing, Wellbeing and Gender. *The Arts Aesthetics and Education*, 10, 233–256.
7. Clift, S., Hancox, G., Morrison, I., Hess, B., Kreutz, G. ir Stewart., D. (2009). What do Singers Say About the Effects of Choral Singing on Physical Health? — Findings from a Survey of Choristers in Australia, England and Germany. *Triennial Conference of European Society for the Cognitive Sciences of Music*, 101, 52–57.
8. Clift, S., Morrison, I. ir Nicol, J. J. (2010). Group singing, wellbeing and health: A systematic mapping of research evidence. *The University of Melbourne Refereed E-Journal*, 2(1), 4–26.
9. Clift, S. ir Morrison, I. (2011). Group singing fosters mental health and well-being: Findings from the East Kent "singing for health" network project. *Mental Health and Social Inclusion*, 15(2), 88–97. doi:10.1108/20428301111140930
10. Coulton, S., Clift, S. ir Rodriguez, J. (2018). Effectiveness and cost-effectiveness of community singing on mental health-related quality of life of older people: Randomised controlled trial. *The British Journal of Psychiatry*, 207, 250–255.
11. Daffern, H., Balmer, K. ir Brereton, J. (2021). Singing Together, Yet Apart: The Experience of UK Choir Members and Facilitators During the Covid-19 Pandemic. *Frontiers in Psychology*, 12, 1–16. doi:org/10.3389/fpsyg.2021.624474
12. Densley, B. ir Andrews, K. (2021). How participation in group singing in the community impacts on emotional wellbeing: A qualitative study on the perspectives of group singing participants. *Journal of Music Therapy*, 32, 2–18.

13. Dingle, G. A. , Brander, C., Ballantyne, J. ir Baker, F. A. (2013). 'To be heard': The social and mental health benefits of choir singing for disadvantaged adults. *Psychology of Music*, 41(4), 405–421.
doi:org/10.1177/0305735611430081
14. Dingle, G. A., Sharman, L. S., Bauer, Z., Beckman, E., Broughton, M., Bunzli, E., Wright, O. R. L. (2021). How Do Music Activities Affect Health and Well-Being? A Scoping Review of Studies Examining Psychosocial Mechanisms. *Frontiers in Psychology*, 12,1–12.
doi:org/10.3389/fpsyg.2021.713818
15. European Choral Association. (2019) Annual report. Prieiga per internetą: https://europeanchoralassociation.org/wpcontent/uploads/2020/05/ECA_Annual-Report2019_FINAL.pdf
16. Fancourt, D., Williamon, A., Carvalho, L. A., Steptoe, A., Dow, R. ir Lewis, I. (2016). Singing modulates mood, stress, cortisol, cytokine and neuro-peptide activity in cancer patients and carers. *Ecancer Medical Science*,10, 1–13. doi:org/10.3332/ecancer.2016.631
17. Gick, M. L. ir Nicol, J. J. (2015). Singing for respiratory health: theory, evidence and challenges. *Health Promotion International*, 31(3). doi:org/10.1093/heapro/dav013
18. Gridley, H., Astbury, J., Sharples, J. ir Aguirre, C. (2011). Benefits of group singing for community mental health and wellbeing. Prieiga per internetą: https://www.vichealth.vic.gov.au/~media/ResourceCentre/PublicationsandResources/arts/Singing_survey_FINAL_with%20cover.ashx
19. Holt-Lunstad, J., Smith, T. B. ir Layton, J. B. (2010). Social Relationships and Mortality Risk: A Meta-analytic Review. *PLOS Medicine*, 7(7), 2–14. doi:org/10.1371/journal.pmed.1000316
20. Huber, M., Knottnerus, A., Lawrence, G., Horst, H., Jadad, A. R., Kromhout, D., ... Smid, H. (2011). How should we define health? *BMJ*, 343. doi:org/10.1136/bmj.d4163
21. Kang, J., Scholp, A. ir Jiang J. J. (2017). A Review of the Physiological Effects and Mechanisms of Singing. *Journal of Voice*, 32 (4), 390–395. doi:org/10.1016/j.jvoice.2017.07.008
22. Kreutz, G., Bongard, S., Rohrmann, S., Hodapp, V. ir Grebe, D. (2004). Effects of Choir Singing or Listening on Secretory Immunoglobulin A, Cortisol, and Emotional State. *Journal of Behavioral Medicine*, 27, 623–635. doi:org/10.1007/s10865-004-0006-9
23. Launay, J. (2015). Choir singing improves health, happiness — and is the perfect icebreaker. The conversation Academic rigour, Journalistic Flair. Prieiga per internetą: <https://theconversation.com/choir-singing-improves-health-happiness-and-is-the-perfect-icebreaker-47619>

24. Lewis, A., Cave, P., Stern, M., Welch, L., Taylor, K., Russell, R., ... Hopkinson, N. S. (2016). Singing for Lung Health-a systematic review of the literature and consensus statement. *NPJ Prim Care Respiratory Medicine*, 26. doi:10.1038/nnpjrcrm.2016.80
25. Moss, H., Lynch, J. ir O' Donoghue, J. (2017). Exploring the perceived health benefits of singing in a choir: an international cross-sectional mixed-methods study. *Perspectives in Public Health*, 138 (3). doi:org/10.1177/1757913917739652
26. Müller, V. ir Lindenberger, U. (2011). Cardiac and respiratory patterns synchronize between persons during choir singing. *Plos One*, 6(9). doi:org/10.1371/journal.pone.0024893
27. Noise, T., Noice, H. ir Kramer, A. F. (2013). Participatory Arts for Older Adults: A Review of Benefits and Challenges. *The Gerontologist*, 54(5), 741–753. doi:org/10.1093/geront/gnt138
28. Pentikäinen, E., Pitkämä, A., Siponkoski, S. T., Jansson, M., Louhivuori, J., Johnson, T. P., ... Särkämö, T. (2021). Beneficial effects of choir singing on cognition and well-being of older adults: Evidence from a cross-sectional study. *PLoS One*, 16(2). doi:org/10.1371/journal.pone.0245666
29. Provenza, A. (2012). Aristoxenus and Music Therapy. Prieiga per internetą: <https://iris.unipa.it/retrieve/handle/10447/62051/39219/4.Provenza%5B1%5D%20Proofs.pdf>
30. Sanal, A. M. ir Gorsev, S. (2014). Psychological and physiological effects of singing in a choir. *Psychology of Music*, 42(3), 420–429.
31. Schellenberg, E. G. (2006). Long-term positive associations between music lessons and IQ. *Journal of Educational Psychology*, 98(2), 457–468.
32. Stewart, N. A. J. ir Lonsdale, A. J. (2016). It's better together: The psychological benefits of singing in a choir. *Psychology of Music*, 44(6), 1240-1254.
33. Talmage, A. ir Purdy, S. (2021). Leading Choirs and Singing Groups for Adults Living with Neurogenic Communication Difficulties: Semistructured Interviews with Current and Potential Facilitators in New Zealand. *New Zealand Journal of Music Therapy*, 19,3–32.
34. Tamplin, J., Baker, F. A., Grocke, D., Brazzale, D. J., Pretto, J. J., Ruehlmann, W. R., Berlowitz, D. J. (2013). Effect of singing on respiratory function, voice, and mood after quadriplegia: a randomized controlled trial. *Archives of Physical Medicine and Rehabilitation*, 94(3), 426–434. doi:10.1016/j.apmr.2012.10.006

35. Valentine, E. ir Evans, C. (2001). The effects of solo singing, choral singing and swimming on mood and physiological indices. *The British Journal of Medical Psychology*, 74(1), 115–120.
36. Vickhoff, B., Malmgren, H., Åström, R., Nyberg, G., Ekström, S. R., Engwall, M., ... Jörnsten, R. (2013). Music structure determines heart rate variability of singers. *Frontiers in Psychology*, 4, 1–16.
37. Zatorre, R. J. ir Salimpoor, V. N. (2013). From perception to pleasure: Music and its neural substrates. *PNAS*, 110(2). doi:org/10.1073/pnas.1301228110
38. Wade, L. M. (2002). A Comparison of the Effects of Vocal Exercises/Singing Versus Music-Assisted Relaxation on Peak Expiratory Flow Rates of Children with Asthma. *Music Therapy Perspectives*, 20(1), 31–37. doi:org/10.1002/hbm.21173
39. Welch, G. F., Himonides, E., Saunders, J., Papageorgi, I. ir Sarazin, M. (2014). Singing and social inclusion. *Frontiers in Psychology*, 5, 2–12. doi:org/10.3389/fpsyg.2014.00803
40. Wilson, S. J., Abbott, D. F., Lusher, D., Gentle, E. C. ir Jackson, G. D. (2010). Finding your voice: A singing lesson from functional imaging. *Human Brain Mapping*, 32(12), 2115–2130.

3.2. Дзвони в українській історії та культурі

Анотація. Досліджуються історичні передумови виникнення карильйонного мистецтва в Україні. Розглядаються головні етапи розвитку українського дзвонового ливарництва. Робиться екскурс в історію лиття дзвонів домонгольського періоду. Досліджується присутність дзвонів локального виробництва, а також візантійського і західного походження у Київській Русі з поступовим поширенням виробництва дзвонів на землі держави Данила Галицького під натиском степових кочових племен. На основі вивчення археологічних знахідок робиться припущення про «київське коріння» західноукраїнського дзвонового ливарництва. Вивчається діяльність гетьмана Івана Мазепи в сприянні виготовлення дзвонів, дається опис найвідоміших дзвонів епохи. Показана катастрофічна діяльність радянської влади в руйнуванні церков і дзвонів, відродження релігійних храмів і дзвіниць у пострадянську епоху. Досліджується присутність теми дзвонів в українських народних піснях, поезії, музиці і живопису. Робиться висновок про особливе ставлення українців до звучання дзвонів, яке є частиною української ментальності. Вивчаються історія створення і основні характеристики українських карильйонів — карильйона Київського Михайлівського Золотоверхого собору, Мобільного карильйону братів Ботвінко, карильйона Гошівського монастиря і Церкви Миколи Чудотворця на Аскольдовій Могилі в Києві, карильйона міста Коломия. Вивчаються етапи розвитку карильйонної освіти в Україні. Досліджується історія Гошівського фестивалю дзвонового і карильйонного мистецтва. Показана синтетична при-

¹ Рябчун Ірина Володимирівна. Кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музично-сценічного мистецтва Київського столичного університету імені Бориса Грінченка.

рода українських карильйонів у поєднанні українських і нідерландських технологій. Вказується на продовження традицій Бельгійської королівської школи карильйона імені Жефа Денейна в розвитку української карильйонної освіти. Досліджуються нові риси розвитку карильйонного мистецтва в роки повномасштабного вторгнення Російської Федерації до України — поширення українського карильйонного репертуару у світовому карильйонному виконавстві. Робляться висновки щодо синтезу вітчизняних і фламандських (нідерландських і бельгійських) традицій в розвитку українського карильйонного мистецтва.

Ключові слова: українські дзвони, дзвонолиття, українські карильйони, українська карильйонна музика, традиція, аранжування, карильйонна освіта.

Iryna RIABCHUN

3.2. Bells in ukrainian history and culture

Abstract. The historical prerequisites for the development of carillon art in Ukraine are studied. The main stages of the development of Ukrainian bell foundry are considered. The review into history of bell casting in the pre-Mongol period and the spread of bell-making to the western lands in subsequent eras. The presence of bells of local production, as well as of Byzantine and Western origin in Kyivan Rus followed by the gradual spread of the production of bells to the lands of Danylo Halytskyi under the pressure of steppe tribes investigated. Based on the study of archaeological finds, an assumption is made about the “Kyivan roots” of the Western Ukrainian bell casting. The activities of Hetman Ivan Mazepa in promoting the manufacture of bells are studied, the description of the most famous bells of his era is given. The catastrophic actions of the Soviet authorities in the destruction of churches and bells, the revival of religious temples and bell towers in the post-Soviet era is shown. The presence of the theme of bells in Ukrainian folk songs, poetry, music and painting is investigated. A conclusion is made about the special attitude of Ukrainians to the ringing of bells, which is part of the Ukrainian mentality. The history of creation and

the main characteristics of Ukrainian carillons are investigated — the carillon of St. Michael's Golden-Domed Cathedral, the Mobile carillon of the Botvinko brothers, the carillon of the Goshiv Monastery, Colomyja, and the Church of Nicholas the Wonderworker on the Asold Grave in Kyiv. The phases of the development of carillon education in Ukraine are studied. The history of the Goshiv festival of bell and carillon art is studied. The synthetic nature of Ukrainian carillons combined with Ukrainian and Dutch technologies is shown. It indicates the continuation of traditions of the Belgian Royal Jef Denyn Carillon School in the development of Ukrainian carillon education. New features of the development of the carillon art in the years of the full-scale invasion of the Russian Federation into Ukraine are studied — the spread of the Ukrainian carillon repertoire in the world carillon performance. Conclusions are made about the synthesis of national and Flemish (Dutch and Belgian) traditions in the development of Ukrainian carillon art.

Keywords. Ukrainian bells, bell casting, Ukrainian carillons, Ukrainian carillon music, tradition, arrangements, carillon education.

Introduction. The bell is one of the oldest inventions of mankind, widespread in the world history and culture since prehistoric times. From the ancient times, they executed important purposes for society: signaling functions: calling for the defense of cities, for discussion of important issues; sacred functions — when bells were attributes of religious ceremonies, domestic functions — helping to find domestic animals. This investigation is the *first in Ukraine campanology science research* focused on the Ukrainian development of the bells from prehistoric times till nowadays.

Novelty of the research consists in revealing the essence of the migration processes of the Middle Ages on the territory of our state using the example of the relocation of bell casting from the center to the West. This discovery sheds light on the history of the Ruthenian ethnic group, and therefore helps to understand the processes of the formation of the Ukrainian nation.

The relevance of the research is confirmed by the inclusion in 2024 the bell performance discipline — carillon — to the list of educational disciplines of the Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan Uni-

versity. The mentioned institution is now the only higher art educational institution in Ukraine, where carillon playing, as well as the history and theory of carillon performance, are studied.

The topic of the following investigation presupposes coverage of entire era of the formation of Ukrainian bell culture from the pre-historic times till the appearance and development in Ukraine of its highest form — the carillon art. The most important stages of the development of Ukrainian bell foundry are considered.

In the research process historical, phenomenological, comparative **analysis**, archaeological data and a chronicle of modern events were used.

Studies of Ukrainian bell culture (analysis of the sources). Bells have become known and used on the territory of modern Ukraine state not later than the fourth century BC. However, the researches of Ukrainian bell culture in Europe started comparatively later than those of the Western European bells, for the variety of reasons it was rather complicated in the time of the Soviet rule. That's why some West European researchers of the bells of Kievan Rus usually referenced mainly on the descriptions but not on the real archaeological artefacts.

Eastern European campanology started in XVIII century from the private aristocratic collections and so-called *Kunstammer*, where among the different artefacts appears old types of the bells and the old manuscripts with the mentions of the bells¹. The describing of the bells became topics of the church chronologies. These tendencies were also relevant for the further researches and investigations in the eastern campanology.

During the time, when Ukrainian lands were a colonial territory of Russian Empire, the first attempts to study Ukrainian bells were made mainly by Russian scientists, like A. Izrailiev (1817–1901), P. Kazansky (†1878), S. Smoliensky (1848–1909), S. Rybakov (1867–1921). S. Smoliensky was the first who officially used the expression “music

¹ Кіндратюк Б. Дзвонарська культура України. Національна Академія наук України Інститут українознавства імені Івана Крип'якевича. Серія «Історія української музики». Випуск 19: Дослідження. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний Університет, 2012. С. 24.

of the bells” and compared the bell sound with the sound of the pipe organ¹.

An important step for the developing of the Ukrainian campanology was the activity of the Ukrainian composer Stanislav Ludkevich (1879–1979). Symbolically, the theme of the bell was a powerful connotation in Lyudkevich’s work: at the age of 17, he wrote a choral piece accompanied by piano — “The Fire”, based on the poem “Song of the Bell” (“*Das Liedvonder Glocke*”, 1799) by Friedrich Schiller. Later he investigating the using the bells in the European classical symphonic and opera music in his thesis (1908). In addition, S. Ludkevich started the study of the sources of Ukrainian campanology.

After receiving the independence, the building of the churches, bell casting and campanological studies in Ukraine were revitalized. The bell ringing became not only church profession. Some musicians and among them Halyna Marchuk-Futala became active in the campanological researches and organizing of the campanological conferences. Fundamental tasks about Ukrainian bells appear. Scientific position keeps Ukrainian campanologist Bohdan Kindratjuk, whose investigation “The bell culture of Ukraine” now is one of the biggest tasks in Ukrainian campanology². However, this study does not include the latest stage of the development of bell-making in Ukraine, namely, the development of the carillon art, as a following research.

The next important source of this research is work was Pavlo Zoltovsky’s “Artistic casting in Ukraine in XVI–XVIII s.” (1973) — fundamental work of campanology which provides valuable information about Ukrainian bells³.

Two scientific studies of Canadian researches allowed us to understand the impact of Ukrainian hetman Ivan Mazepa (1640–1709) to the bells casting: the work of the prominent historian academician, professor of Harvard University Orest Subtelny (1941–2016),

¹ Ibid. C. 25.

² Ibid. C. 25.

³ Жолтовський П. Художнє лиття на Україні у XVI–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1973. 132 с.

who characterizes Ukrainian separatist tendencies at the beginning of XVIII century¹; and investigation by the Chair of Ukrainian Studies in the university of Toronto Tomas M. Prymak are dedicated to Voltaire's (Voltaire, François Marie Arouet, 1694–1778) opinion² on the value of Mazepa's activities for Early Eighteenth Century Ukraine³. «*L'Ukraine a toujours aspiré à être libre*» — Voltaire is quoted by the last author of mentioned publication⁴. In this way, the theme of bells leads us through the names of Mazepa and Voltaire to the cornerstone of the Ukrainian mentality. And we can continue this stream of consciousness by adding the next link — *sacredness*⁵ — to the triad: *bells — sacredness — freedom*.

It's natural, that in XXI century the topic of Ukrainian bells interested the scholars of the Royal Belgian Jeff Denyn Carillon School — the author of this investigation, and a young American carillonneur with Ukrainian roots — Simone Brown. The edition “*Guild of Carillonneurs in North America*”, in 2023 among others, published her article “*The Growth of Ukrainian Carillon Culture in Fond Memory of Leonid Botvinko (1952–2022)*” (Volume 72). This article offers an overview of carillons in Ukraine. Author has provided several references and links to sources “*where readers unfamiliar with Ukraine can learn some necessary background information*”⁶. By Simone's opinion, “*.../ basic knowledge of Ukrainian current events and history will help*

¹ Subtelny O. The Mazepists: Ukrainian Separatism in the Early Eighteen Century / Eastern European monographs N87. New York: Columbia University Press, 1981. 280 p.

² Voltaire (1694). Histoire De Charles XII Roi de Suède. Précédée d'une notice sur l'auteur. *Nouvelles Éditions classiques*. Paris: Librairie de L. Hachette et Cie. P. 158.

³ Prymak T. Voltaire on Mazepa and Early Eighteenth Century Ukraine. *Canadian Journal of History*, XLVII, 2 (2012). P. 259–263.

⁴ Voltaire (1694). Histoire De Charles XII Roi de Suède. Précédée d'une notice sur l'auteur. P. 158.

⁵ Further, the main study will investigate the sacralization of the ringing of bells by Ukrainians.

⁶ Browne S. The Growth of Ukrainian Carillon Culture in Fond Memory of Leonid Botvinko (1952–2022). *The Guild of Carillonneurs in North America*, Volume 72, 2023. P. 28–73.

readers to understand the significance and context of these carillons"¹. In addition to the objective information about Ukrainian carillons, researcher shared with the readers her own imagination about the condition of Ukrainian carillon art at the beginning of the "hot phase" of the Russian intervention to Ukraine. Next passage — "The Role of Bells in Ukrainian Culture" seems more realistic and optimistic.

The main achievement of mentioned investigation is analysis of the periodic editions, social networks, and the results of her personal communication with Ukrainian musicians and carillon builders. It is this kind of information that informs Simone's article. And not only knowing Simone's conscientiousness and high level of education, but being familiar with the situation of the development of research in campanology in Ukraine, we are forced to state the urgent need for the development of this area of research. That is why, the **purpose of this study is based on analysis of the development of bell culture from prehistoric times to the present day**, to show the formation of carillon art in Ukraine as the highest stage of its development. An important point of this study is to identify the peculiarities of the Ukrainian attitude towards bells, the deification of their sound, which has been manifested since prehistoric times.

Main study

1. The development of Ukrainian bell culture

A long time ago. Within the territory of modern Ukraine, at the early time of the Iron Age the people known by the written sources were: Cimmerians, Scythians, and Sarmatians. Scythians and less known tribes who were engaged in agriculture lived in the forest-steppe zone and in Polissya region. The beginning of the First millennium BC has affected the development of technology for manufacture of iron. This contributed, among other things, to the production of the small bells of various purposes.

The bells could come to the Scythian culture also from the Hellenic cities of the Black sea coast — Olvia, Hersones, Panticapaeum.

¹ Ibid. P. 47.

The idiophones could spread even more in Scythia in the second part of the I century AD, when the mentioned Hellenic cities passed after the protectorate of the Roman empire till the end of the IV century.

The excavations of Scythian burial mounds give evidences of using of bells since the Early Scythians Iron Age. Archaeologists found the various metal bells of different shapes and sizes by single, double and several pieces together. Some of them were attached to the belt. Another, such as found in the Olexandrian mound (near contemporary city Kryvyj Rig) were details of the bronze jewellery. Another find of the same mound is a trident decorated with the griffins. Two side griffins decorated with the bells on the rings, which pass through their beaks. Among the finds of the mound are 244 small bronze bells and more than 500 plaques fixed to bronze figures of the different animals. Although they are about 3000 years old even now, they are producing wonderful melodic sound.

A set of horse harnesses and chariot parts decorated with cup-shaped bells have been also found at the bottom of the burial mound near Ternopil in Western Ukrainian region and Turia, Kirovohrad (now Kropyvnyckyj) region.

In 1971, *Tovsta Mohyla* ("Thick Grave") — Scythian mound of the IV century BC has been investigated by archaeologist Borys Mozelevsky near the city Ordzhonikidze (Dnipropetrovs'k region). Along with the main find — glorious golden pectoral — artistic and decorative bronze fins—bells of the IV century BC.

Three heaps excavated in the *Tovsta Mohyla* are special in that they have zoomorphic shapes in the form of deer with the cavities and metal balls inside, which ring as the bells. Ancestors of the Ukrainians believed that the Earth rested on the deer's horns, and when the deer shook his head, there was an earthquake. In folklore, the deer often appears as the messenger of God. That's why this animal was a totem of the tribe and it was forbidden to kill it.

These were probably used as a **ritual attribute** processed on the tops of ceremonial and combat cold weapons. Parade and cold-blooded weapons since ancient times were processed at a very high artistic level as a sacred thing, using all known technologies and techniques as well as using precious metals and germs. The

greatest attention has always been paid to the processing and decorating of swords, sabres, daggers and other types of bladed weapons.

In fact, the practice of the small ritual hand bells was very common among the troops of that time. It was by the Celts and Dacians, along with the warriors of Kievan Rus also used it. To the armour of noble generals were attached clinging metal bells — amulets shaped like animals that clung to the spears and swords. Often, these beads planted on a long metal rod, which was carried by a single person who had a significant authority, someone like a flag bearer. The bells during the battle created melodic sound, resulting by the strikes of the metal rod on the ground. So, it defended the army. Losing such a rod was the same as losing the flag — it has had very negative consequences for the troops.

The bells played a very important magic role in Scythian culture. Their main goal, as the Scythians believed was to frighten the enemy and protect the warrior on all levels, introducing him into a sacred madness. The point is that the sound of the bells from ancient times attributed to divine action. The bells served as a connecting link, acting as the leader of the will of Haven, connecting Man with God. The bells sound in the imagination of the Scythians scattering by chaos and set the cosmic order.

The ritual bell belongs to the archaic phenomena of the Ukrainian folk culture. At all times its sound perceived by humans as the gift of the Heavens, which exalts, heals and guides Man. Ukrainians believed that the power of the amulet spread throughout the territory where the sacred bell was heard.

Bells in the pre-Mongolian époque. Kyivan Rus was the medieval state on the territory of contemporary Ukraine. Volodymyr the Great (980–1015) introduced there Christianity with his own baptism. He extended European religion to all pagan inhabitants of Kyiv and beyond by decree. From the XI century Kyiv received Christianity as official religion and became the province of the Byzantine Empire. Beautiful churches and cathedrals decorated with the wall painting and golden mosaics were building in the town of Kiev Russ with the help of invited Byzantine architects and workers. On XI century wall painting in the gallery of Kyiv Saint Sofia Cathedral

still partly preserved the image of the hand bell musician — a member of the instrumental ensemble. One of the ensemble members is musician with hand bell.

In the Orthodox Church bells appeared at the end of IX century thanks to the preferences of the emperor Vasilij Makedonianin¹. For his request Venetian Doge Orso (Ursus) send to Constantinople 12 bells, which were settled in the new church. At the end of the X century bells mentioned in the chronicles of the towns of Russ. During the next centuries bells are becoming the obligate attribute of the church life and the bell ringing becoming the element of the church service.

During the Byzantine period, the bells are appearing in the churches of Kyiv Russ instead or near of the simpler signal instrument “*bylo*”, or “*klepalo*”, used in the monasteries for calling monks for prayers. According to scientists the bells of Desiatynna Church still preserved today have Western European origin².

Another bell from the archaeological excavation of Khoryva street in Kyiv probably is Byzantine. Significant is the uniting of the Roman and Byzantine influences in the development of Kievan Rus culture.

Cities of ancient Russ were raided by nomads. And it was necessary as soon as possible to inform the inhabitants of the city about the approach of the enemy. That's why the bells settled on the high lookout towers of the city walls. First bell ringing was a signal of danger for the citizens especially about approach of enemy troops.

The chronicles give the facts of spreading and implementing bells on the territory of contemporary Ukraine. Military campaigns of the princes, attacks of Polovtsi and Tatars led to fires and ruinations. As the result churches destroyed, cities ceased to exist. That is why the bells of this period are first archaeological finds.

On the territory of the village Gorodsk, Korostyshiv region during the excavations of the 1946–1947 and 1955–1958 was found a

¹ Біднов В. Дзвони. Короткі історичні відомості. *Warsaw: Elpis. Syndic printing house*. Синодальна Друкарня, 1931. 23 с.

² Кіндратюк Б. Дзвонарська культура України. С. 167–176.

complete bronze bell and the debris of other bells. In 1257, the ancient town was captured by the troops of Danylo Halytskyj during his campaign against the cities conquered by Tatars. The whole bell was found in the pit next to the household items and women's jewellery. of the XI century.

Possibly, it brought from Saxony. This bell has a squatting shape. Its height with the "ears" — 43 cm, lower diameter — 34, 5 cm. The clapper is missing. On the upper part of the bell is the inscription in majuscule letters (2,7 sm. height) with dots filling up the spaces «GODFRIDUS IS TUT. VAS. TITULARUM» «Godfridus called this vessel». A similar bell of the "bee house" shape found near Divgolts northern of Bremen.

On the territory historically related to Kyiv Russ were found the bells shaped as so-called Theophilus bells but without inscriptions. Those bells casting technology is described in tractate of Theofilus "About different arts" (X–XI centuries). A bell with the Latin inscriptions is preserving in Archaeological Museum AS Ukraine. Fragments of the bells could not be attributed to a specific place or time.

Exclusively important is the find during the excavation on the Velyka Zhytomirska Street of Kyiv. All of them gave the whole tragic picture of the defeat of Kyiv by Tatar-Mongol hordes in December 1240. Between residues of XIII centuries housing rests were preserved of the chunk of the bell with the part of the Cyrillic relief inscription — two letters "Тб". Among the debris of the building material, fragments of the frescoes were found the part of the bronze lamp *khoros* and the mould for casting of the circular pendant. This finds principally give reasons for very possible hypothesis about the possibility of the local casting including the bell casting in pre-Mongolian period. The pieces of copper found among the clay from Sovky, now territory of Kiev is evidence proving this hypothesis.

14 fragments of the bells from village Gorodyshe, Shepetivka district of Khmelnytsky region responded to common standards of the European bell casting. It presents "high tin" bronze (with the different content of inter metalloid shells in "a" and "b" phases) with the slight additive of lead.

Bell culture in the state of Danylo Halytskyj. Crafts workshops shifted to the western part of Russ especially in the region Halych-

Volyn principality known as Halychyna after the defeat of Kyiv. From 1253, Danylo Halycky (Daniel of Halych, 1201–1264) was crowned by a papal archbishop and became king of the Rus (Ruthenia¹. As chronicles describe “They were walking days and nights. And young men and masters /.../ run away from Mongol–Tatar invasion and fulfilled the cities (of Halych–Volyn principality)”². Among specialties of masters mentioned the blacksmiths for copper, silver and iron. The main cities of Halych–Volyn were Lviv, Vladymyr and (now — in Poland) Premysl, Sianok and Holm were multinational. The colonies of the Polish, Jewish, Armenian merchants used to settle there. Except artisans from the eastern principalities, foreign masters worked there, in particular Germans and Poles.

In the era of Danylo Halycky artistic foundries did acquire various forms. State-building processes prompted the sovereign of Halych–Volyn to take active steps to strengthen the church. On the order of prince Danylo were built and richly decorated numerous cathedrals and churches. The Halych–Volyn chronicle of 1258 describes the decorating of the Russ town Helm: the prince Danylo Halycky invited German and Liah (Polish) masters of work on copper and silver³. Chronicles give us evidences about bringing the bells from Kiev and about local bell casting in Halychyna in XIII century⁴.

The Halych–Volyn chronicle of 1288 describes the incomparably beautiful sound of the bells locally produced under the prince Volodymyr Vasylykovich in the St. Georgy Church in Volyn town Lubomil: “/.../ cast the beautifully sounded bells, which does not exist anywhere all over the earth” At the last years of the existing of Halychyna–Volyn principedom did give the example of the famous Yursky bell (1341)⁵.

¹ Жолтовський П. Художнє лиття на Україні у XVI–XVIII ст. С. 5.

² Літопис руський за Іпатським списком / Переклад з давньоруського Л. Махновець. Київ: Дніпро, 1989. С. 418.

³ Галицько-Волинський літопис 1258 р. *Літопис руський за Іпатським списком*.

⁴ Ibid. С. 418.

⁵ Жолтовський П. Художнє лиття на Україні у XVI–XVIII ст. С. 6.

The oldest bell in Ukraine which dates from 1341 and is still working is the one located on the bell tower of St. Yuri Lviv Cathedral. It received its name from the name of the Cathedral Saint patron — **Jursky bell**. Its weight is 415 kg, and the height is about 85 sm. The Jurassic bell is suspended at the top of the old bell tower, located separately from the church. To see the bell, you have to climb a steep staircase. The bell tower, like the temple itself, is a monument of UNESCO. Despite the fact that is old, on holidays still “tells” to the citizens of Lviv about the beginning of the Church service.

The bell was created under the reign of Dmitry Detko of Halychyna, was in power 1340 until 1349. Detko is famous for the successful battle against the attackers on the Halychyna lands — Polish, Ugric, Tatars. He tricky set up some enemies against others — namely, Tatars against Polishes. In 1341 between the Polish King Kazimierz and Dmitry an agreement was concluded not to attack each other. Within the celebration of the agreement, the bell was casted. It was located near the stone rotunda in the place of the ancient temple of the Saint George (in Ukrainian — Yuri). In addition, from this temple the bell moved to the present place.

There was a discussion between the researches about the Jurassic bell cast: in 1837 Denis Zubricky expressed the opinion that Ukrainian Jacob Scoras was only the assistant of the German master who did the bell. In support of his assertion he said that the bell is an example of the German cast of the time, done very carefully and accurately, while the signature of authorship performed inaccurately and already upon the dry material.

During the years of the Soviet rule, when bells considered only as the religious attribute, thousands of bells destroyed in Ukraine and other republics of the former USSR. Therefore, the bell of Jacob Scora considered being the oldest and most famous Ukrainian creation as well as the memorial of medieval European culture, science and technology.

Bell casting in epoque of Ivan Mazepa. If during the centuries after the Mongol-Tatar intervention bell casting developed mostly in western lands of Halychyna, from the middle of the XVI century it was as well spread in the so-called Left-Bank Ukraine. Bell cast in

Ukrainian lands achieved its highpoint in the second part of the XVI — the first quarter of the XVIII century.

Before XVII century Ukrainian bells had simple decoration, which consisted of inscriptions and restricted ornamental details on the “shoulders” and lower part of the corpus. However, later bell decoration became richer: more plastic and includes figurative images¹. The technical sources for it gave highly developed military artillery workshop. Lviv military founder Daniel Krul cast in 1568 for the Dominican Church the bell *“Isaiah”* (about 124 and 128 cm. With the weight almost 1600 kg.).

Ivan Stepanovich Mazepa (Polish — Jan Mazepa Kołodyński, 1639–1709) was Hetman of Zaporishian Cossacks in 1687 — 1708. He was awarded a title of Prince of the Holy Roman Empire in 1707 for his efforts for the Holy League. Mazepa was famous as patron of the arts. He played an important role in the Battle of Poltava (1709) (Subtelny, 1981; Prymak, 2012).

The historical events of Mazepa’s life have inspired many literary and musical works: Lord Byron *“Mazeppa”* (1818), Victor Hugo *“Mazeppa”*, poem (1829), Juliusz Slowacki *“Mazepa”*, drama (1840), Franz Liszt *“Mazeppa”*, symphonic poem (1851), *“Mazeppa”*, transcendental Etude No 4, and other works.

The church activity of Ivan Mazepa is mainly the construction of churches, monasteries and church schools in Ukraine. According to the information of Metropolitan Illarion (Ohienko), researcher of Hetman Mazepa, Dr. habil. of Historical Sciences Yuriy Mytsyk, researcher at the Institute of History of Ukraine of the National Academy of Science of Ukraine at the expense of his own money Ivan Mazepa built 26 cathedrals, churches, including those outside Ukraine².

In 1699 according to Mazepa’s order, the bell *“Holub”* (“Dove”) cast by Ukrainian military founder Karp Balashevich in the town Baturyn. The bell intended to the Baturyn Resurrection Church. The inscription on the bell is evidences it. The Resurrection Church situated next to the residence of the Hetman and was a courtier. “Ho-

¹ Там само. С. 44.

² Митрополит Іларіон (Огієнко). Розп’ятий Мазепа. НВЦ: *Наша культура і наука*. 2003. № 25.

lub" cast by a documentary dated portrait of Mazepa at the end of the 17th century. According to researcher Boris Pylypenko, Mazepa's bell is an outstanding sight of the Ukrainian foundry". "Holub" is not a very big bell — it has only 32 stones (stone — 32 Russian pounds). According to B. Kindratjuk the weight of the bell "Holub" is 640 kg.¹ In the writing submitted to him is mayor — *ludvisar* (military founder) Karp Balashevich from Gluhiv (Chernigiv region) the title of the same name of the hetman and the number of the relational images of the relics, portrait of Mazepa in full height with the club, in a clean position. The text shows that the bell was named "Dove" (Біднов, 1931): On the rounded edge of the bell situated a strip of relief stylized floral patterns. Under it among three double relief is an inscription "пок ФХЧШ (1699)". Under the inscription there is a broad band of thick, luxurious, edged relief motif. Below it positioned a relief spire of angelic heads with the wings connected in one ornamental dentate strip. In the middle of the corpus — convex images of a bird with folded wings and inscription "Dove". Investigator of the bell M. Blakytyny concludes that such a type of decoration was typical for the military foundry of the western tradition².

On the opposite side a luxurious baroque cartouche inscription in three rows: "Карл Иосифович Дѣлатель". Between the image of a bird and the inscription in cartouche over the entire width of the hull, bumping into a strip of angels — a relief image of the Resurrection. Symmetrically to it from the opposite side also violating the dentate strip of angels there is a relief emblem in the fork of an inverted letter «М» with the so-called witched completion and a short transverse line.

From the side of the vertical line placed a crescent and a hexagonal star. Around them — letters "І.С.М.Г.В.Е.Ц.П.В.З." (Ivan Mazepa, Hetman of his Tsar's Majesty Army of Zaporozhye)³. The coat of arms is on a festive shield surrounded by a luxurious baroque car-

¹ Кіндратюк Б. Дзвонарська культура України. С. 219.

² Блакитний М. Дзвін «Голуб» та перебування експонатів Чернігівського історичного музею ім. В. Тарнавського в евакуації в м. Оренбург. *Сіверянський літопис*. 2016. № 3. С. 51–58.

³ Біднов В. Дзвони. Короткі історичні відомості. С. 1.

touche with a helmet and feathers. Next to the coat of arms on the right side is a full-length figure, dressed in a *zhupan* (long cloak in a wide hat) with a sabre on its side. The rests of the left hand on the thigh; the right one holds the mace. M. Blakytny basing on the opinion of investigators of the bell marks, that "it is undeniable the portrait of Mazepa" (Блакитний, 2016).

In 1708 the hetman capital was destroyed by Moscow troops. The Bell was transported to the Domnitsa Christmas Bogoroditsky Monastery in the Chernigov region. This Monastery found new benefactors in the person of Prince Alexander Besborodko and his brother Count Ilya Besborodko. Now the lost bell is located on the bell tower of the Nikolsky Cathedral of the Russian Orthodox Church in Orenburg.

Another famous bell connected directly to the name of Hetman Ivan Mazepa having his name preserved in the bell tower of the State historical and cultural reserve Sofia of Kyiv. "**Mazepa" bell** cast by Kyiv founder Afanasi Petrovych. It is placed on the second tier of the bell tower. The name given to the bell explained with facts of the donations of Ivan Mazepa not only for this bell cast but for the building of the bell tower of Sofia of Kyiv as well¹. There is an inscription cast on the bell: "This bell cast in the 1705 anniversary of the nativity of Christ during the Hetmanate of Ivan Mazepa for Metropolitan Varlaam Yasinsky for the Metropolitan Church of St. Sophia of the Holy wisdom of God".

"Mazepa" is the largest among all the bronze bells that have survived in Ukraine and one of the richest in ornamental decorations. The diameter of the bell is 1.55 m, the height is 1.25 m. its weight exactly because 2000 kg. It is decorated with a rich plant ornament, which covers neck of the bell with a wide fry and passes through its lower edge with thin ribbon. It is the only among the bells of the Saint Sofia bell tower that survived in the 1930s and was not melted. It sounds as "D".

Fate of the bell culture within the XX-th century Russian Bolshevik occupation of Ukraine. We have already mentioned the bell "Mazepa" which is the only one bell of the bell tower of the

¹ Built in 1699–1706 upon the project by architect Johan Shedell.

State historical and cultural reserve Sofia of Kyiv preserved till nowadays. The fate of other bells of this famous bell tower could be a bright example of the tragic destiny of the Ukrainian bells during the time of the Soviet rule: **The bell “Raphael”** (1755, Kyiv, master Ivan Motorin, 13 000 kg.)

In 1930 bells, almost all the Saint Sofia Cathedral old bells were dropped from the bell tower and shipped for the re-melting. Because of this, in the yard of the cathedral during the different routine works often were found the bronze fragments, which were detached from the falling bells. The old Saint Sofia of Kyiv bells were not restored, although some data about them and even photos were preserved. However, neither the exact size nor the character of the decoration was established and failed.

2. The bells in ukrainian literature, music and visual arts

The importance of the bells for Ukrainian history and culture based on its deep presence in Ukrainian mentality. Mental specifics of Ukrainian nation provoke appearances of the bell in the folklore, poetry, literature, visual arts. The noun “*дзвін*» [dzvin] (bell) in Ukrainian language has the same root as the verb “*дзвонити*» [dzvonyty] (ringing), and the adjective *дзвінкий* [dzvinkyj] (voiced) and the noun “*дзвіниця*» [dzvinnycia] (bell tower). This coincidence of the roots between words relative to the noun “*a bell*” sometimes appears in Slavonic languages: also, we are facing it in Slovakian and Serbian. We should mark the difference with the Russian language where the noun *колокол* [kolokol] (bell) and verb “*звонить*» [dzvonytj] (ringing) borrowed from the different groups of languages. The same as in Ukrainian root of the word *a bell* we can meet in Polish noun “*dzwon*” and Latvian “*zvans*”. Fascinating is creating in contemporary Ukrainian language most form of the words connected to the cell phone and telephone calling from the root of the word *дзвін* (bell).

From the XI century, bells played an important role for early Ukrainian states. They served for uniting of people, for organizing important events, they warned of danger. During the time when people decide political and governmental questions on the common meeting — *вече* [veche]. The biggest bell was announcing the event

calling town citizens to the central square. From that time, those bells received the name of mentioned event — Chamber bell *вічевий дзвін*. The lawful nature of the Chamber is the body of a direct people's empire, analogous to popular gatherings in ancient Greek cities and medieval cities of Western Europe. Tradition of Chamber was returned back in time of the Ukrainian Dignity revolution. As well as bell ringing for calling of Saint Michael Cathedral performed now by monks on the Carillon.

The development and enhancement of the rituality of the Eastern Orthodox Church led to achievement of a symbolic significance of the bell sound. According to Radziwiłł Chronicle from the end of the X century — beginning of the XS century meaning the bell ringing was interpreted as being bearing "the grace of the Holy spirit"¹. Ukrainians trust in the magic positive impact of the bell on the health and even on the destiny. This belief is based on the deep spiritual tradition. In the early modern époque in the church appears special service and prayer of the bell blessing. Prayer among another claim the bell to turn the Christians to the right way to save the church from storms and other negative weather phenomena. Moreover, the bell ringing became obligatory attribute of the church service, especially for the most important events of the Church calendar. Therefore, bells became an important part of the church and people life.

In the Eastern Orthodox states people believed that the distance between the churches must be no longer than the spreading of the bell sound. Bell ringing of the church bell tower should be heard in all of the corners of the church parish. Also, in the Western Ukraine and in Poland people believed, that the bell ringing prevented the snakes to turn into winged dragons. Superstitious people in the old days believed in the ability of the bells to drive the devil away.

The worst wish, equal to the curse for Ukrainians is to wish to somebody "not to hear the bell ringing". About the coward Ukrainians can say that this person is going "to beat the bows" (to

¹ Browne S. The Growth of Ukrainian Carillon Culture in Fond Memory of Leonid Botvinko (1952–2022). P. 61.

pray) before the bells call for prayer. In the villages people truly believe in the ability of bells to disperse clouds.

The bells and the bell ringing are often mentioned in Ukrainian proverbs and folk songs. For example, the proverb "Each bell tower rings in its own way" means that each people or each family could have its own opinion or custom. But this proverb is also telling us that the Ukrainians have shifted their attention to the quality of the bell ringing. It also implies that composition of the bell sound and the way of ringing on the bell towers were different.

About the person who tells about inaccurate, ore falsehoods in Ukraine and in Russia people say: "Someone heard bells, but he didn't know where the sound was coming from". The lazy girl threatened that she would be punished with a whip after the big bell ring. Ukrainian writer Ivan Franko mentioned the olden custom of the Western Ukrainian town Drohobych: unmarried women, who gave a birth to a child used to be punished by beating a whip near the church while the church bells were ringing.

People believe that when a person lost the voice because of the sore throat, drinking water from the bell can turn the voice back. About the respecting the church bells ringing testifies the belief that it is not proper to dance while the church bells are ringing because after the person will fall and not be able to walk.

In the Carpathian and Podilla folk songs bell ringing is mentioned as an attribute of wedding ceremony.

3. Rebirth of the bell casting from the end of the XX century

At independence (1991) the Ukrainian people gradually returned to their culture and religion preferences. In 1998–1999 with the completion of work on the rebuilding of the Saint Michael Cathedral the managing of the ringing bells for bell tower was directed by one of the biggest Ukrainian drams and bells performer Georgy Chernenko. The largest bells were cast in Novovolynsk foundry. The other bells of the instrument produced on Kyiv shipyard "Lenin's Forge". The keyboard and transmission were cast by specialists of Kyiv Antonov aircraft factory Sergey and Leonid Botvinko. **First time in the Orthodox world tuned chromatic bells by local production were connected with the carillon keyboard.**

The set of the 50 bells with the total weight 2700 kg ordered in 2007 in Dutch Petit & Fritsen bell foundry by Botvinko Brothers. In 2017 their mobile carillon was complete as an instrument responding to the parameters of World carillon Liga (WCL). In August 2014 appearance of another new tower carillon confirmed that Ukrainian people gradually returned to their culture and religion preferences.

In 1998–1999 with the completion of work on the rebuilding of the Saint Michael Cathedral the managing of the ringing bells for bell tower was directed by one of the biggest Ukrainian drams and bells performer Georgy Chernenko.

The largest bells are cast in Novovolynsk foundry. The other bells are produced on Kyiv shipyard “Lenin’s Forge”¹. The keyboard and transmission were made by specialists of Kyiv Antonov aircraft factory Sergey and Leonid Botvinko. **For the first time in the Orthodox world tuned chromatic bells by local production were connected with the carillon keyboard.**

In August 2014 new tower carillon with was inaugurated in Hoshiv Monastery (Pre-Carpathian aria, Ivano-Frankivsk region).

The set of the 50 bells with the total weight 2700 kg was ordered in 2007 in Dutch Petit & Fritsen bell foundry by Botvinko Brothers. In 2017 their mobile carillon was complete as an instrument responding to the parameters of World carillon Liga. Another carillon with Petit & Fritsen bells, inaugurated in 2014, was completed next year in Hoshiv Monastery (Pre-Carpathian aria, Ivano-Frankivsk region).

In 2018 Greek Catholic confession of Kyiv released another new carillon. Its 51 bells were cast in Royal Eijsbouts bell foundry of the Netherlands. The transmission and European standard carillon keyboard were created by “Sintez” factory directed by Sergey and Leonid Botvinko. A special bell tower built for the instrument near the Saint Nicolas Church in the area of the legendary place of Kyiv — Askold’s Grave

In 2019 very similar in size and place of production carillon was inaugurated near the Cathedral of St. Josaphat in Kolomyja, town of Ivano-Frankivsk region.

¹ Later named «Forge on Rybalsky».

4. Development of the carillon art in Ukraine in XXI century

Carillon education in Ukraine. From 2016, Ivano-Frankivsk became a leader in the development of Ukrainian education. Under the initiative and guidance of the Deputy of the Verhovna Rada (Supreme Soviet) of Ukraine Anatoly Matvienko was started the “pilot carillon project”: four music schools of the region in the cities Ivano-Frankivsk, Dolyna, Kalysh and Kolomyja received mechanical — midi practice carillon keyboards. Another practice keyboard was placed in the Guest house of the Hoshiv Monastery. All the instruments produced by “Sintez” factory. Inauguration of the carillon keyboards as well as the master classes for teachers and students took place in the mentioned schools.

In August 2016 in Hoshiv Monastery took place “one day carillon studying” for the teachers of the Ivano-Frankivsk region with the participation of the members of Culture Department of the region. The program of carillon education was developed and later confirmed by the Culture Department. The event was crowned with the carillon concert of the participants. The program of concert included carillon pieces from J. Haazen and E. Sadina books. From September 2016 carillon education in four schools of Ivano-Frankivsk region was started.

Hoshiv International Carillon and Bell Festival. Carillon performances took place in the program of the different Ukrainian music festivals and different cultural events. Among them — “Anna-Fest” (2014–2017) and “Gogol-Fest” in Kyiv (2015), Festival in Lubart castle in Lutsk (2015), “Carpathian space” and “Pototsky promo Festival” in Ivano-Frankivsk (2016), in Krylos (2018), Cherkasy (2023).

In **2015** in Hoshiv Monastery of Ivano-Frankivsk region was organized **International Carillon and Bell Festival “The bells of Yasnaya Gora unite everyone”**. The idea of the festival belongs to the Botvinko brothers and the former vicar of the monastery Father Domain (Kastran). The event was managed by the Ivano-Frankivsk Culture Department. From the Ukrainian musicians the Orthodox bell ensemble “Ars Nova” under the direction of Georgi Chernjenko, Halyna Marchuk (Orthodox campanile bell ringing), Iryna Riabchun, Nazar Chernenko (Carillon) took part in the First Hoshiv International Carillon and Bell Festival.

In the **Second Hoshiv International Carillon and Bell Festival (2016)** took part the Symphonic Orchestra of Regional Ivan Franko Academic Music-Drama Theatre under the direction of Viktor Olijnyk with the soloist Iryna Riabchun. F. Chopin's "Romance" from Piano Premiere Concerto and another classical song were performed in arrangement for carillon and Orchestra on Botvinko mobile carillon placed on the side of scene. Solo carillon programs on the tower and mobile carillons performed Anna Kasprzycka (Poland) and Marc Van Bets (Belgium).

Third Hoshiv International Carillon and Bell Festival took place in **2017** with the participation of National Presidential Orchestra of Ukraine and Big Brass band of the Ivano-Frankivsk Music College. "Prayer for Ukraine" by M. Lysenko, "Melody" by M. Skoryk and National Anthem of Ukraine by M. Verbytsky were performed on the tower carillon by I. Riabchun with Presidential Orchestra. Solo carillon recital performed A. Kasprzycka and I. Riabchun.

A concert of young carillon students from music schools of Ivano-Frankivsk accomplished the program of Festival.

In **2018** in the program of **Fourth Hoshiv International Carillon and Bell Festival** took part mentioned above Ukrainian drum and bells band "Ars Nova", led by Georgy Chernjenko.

Ukrainian carillon art during the years of Russian military invasion of 2022–2024. After the three years of interruption, caused by Covid situation and beginning of the Russian invasion to Ukraine Hoshiv Carillon Festival was renewed in the summer of 2023. In the non-attendance of foreign musicians, the sixth Festival demonstrated the substantial development of Ukrainian carillon education: young musicians from the music schools of the Ivano-Frankivsk region performed fascinating carillon songs and arrangements. Among the carillon teachers who tutored young artists were Svitlana Gargat (Kolomyja), Lidia Kaidan (Dolyna), Olga Duma (Kalysh), Oxana Burbello (Ivano-Frankivsk).

Resistance of the carillon art in Ukraine can be also confirmed by the initiation of the **bachelor education** in Kyiv Academy of Arts in 2023. In the end of the year mentioned academy became part of the Kyiv Metropolitan Borys Grinchenko University, where carillon education now is providing by the Music Art and Choreography

Department. Carillon students are receiving comprehensive education and Diplomas of the Bachelor level. Borys Grinchenko university now successfully implementing inclusive education for the students. The quality of it could be shown on the great success of the artistic growth of the inclusive student from Kolomyja Liubomyr Loiek, who is demonstrating outstanding results in the carillon playing, significant development in another subjects of bachelor education, and constructive progress in communication.

Dramatic events started from the February 2022 showed excessive solidarity of the “carillon world” to Ukraine, non-acceptance of the Russian aggression, and strong decision to express support to Ukraine through the music. The “first bell” was the demand of mentioned above artist — Anna Kasprzycka — asked for the Ukrainian melodies for automatic carillon play of Berlin Parochial Church. Almost the same time the Chief of the World carillon Association Koen van Assche addressed the official letter to the carillonists of over the world, requested to support Ukrainian people performing on the carillons of the different countries and continents Ukrainian melodies. Being in Kyiv author of this investigation during the February–March 2024 wrote about 30 arrangements of the folk, classical and popular songs for carillon and downloaded them to the special carillon face-book pages. Translation of the poetry of the Ukrainian song made carillonist from USA Simone Browne. As the result the World Ukrainian carillon flesh mob was spontaneously reviewed in March, 2024. Very often Ukrainian songs in carillon arrangements was performed at the rallies in support to Ukraine.

Among the artists, which were extremely active in their wishes and actions of solidarity except of mentioned above Chief of the World Carillon Federation Koen Van Assche, carillonist of Berlin and Luxemburg Anna Kasprzycka, carillonists from Belgium Patrice Poliart and Luc Rombouts, carillonist from USA Simone Browne, carillonist of Gdansk Monika Kazmierczak, significant contribution to the “Ukrainian musical resistance” made carillonist in Kiel (Germany) Gunter Strothmann, who composed Carillon Collage for February 24, 2023 “Against the War (One year after the start of the Russian invasion of Ukraine)”. The last part of the work is the revised in memoriam to Mariupol version of “Lamentation for Carillon” by Ludo Geloën.

Conclusions. Bells have become known and used on the territory of modern Ukraine state since the fifth century BC. They appear in the Scythian objects of military equipment and horse harnesses shaped like different animals. A lot of the high-artistic samples of such an ancient bell have preserved till nowadays. Among them there are also items that were used for religious purposes. It is important that the Scythians considered the sound of the bells sacred and attached magical significance to it.

Bells continued to be an element of the culture of state formation of later era — Kyivan Rus. On XI century wall painting in the gallery of Kyiv Saint Sofia Cathedral still partly remain the image of the hand bell musician — a member of the instrumental ensemble. The bell of the Desiatynna Church XII–XIII century preserved until now. We have a reason to assert that, besides the bells of German and Byzantine origin, the bells of own production were distributed in Kyiv Rus.

After the defeat of Kyiv, the bell casting among other Crafts workshops shifted to the Western from Russ, especially to the region Halych-Volyn principality known as Halychyna. **Relocation of bell casting from the center to the West can show the migration processes of the Middle Ages on the territory of our state and explain location of Ruthenian ethnic group in Ukraine.**

Western Ukrainian founders discovered an original type of the bell — cutwork highly rich of decorations. Bells became true works of art thanks to the rich artistic design, which included, in addition to ornaments and images of birds and animals, portraits of prominent figures, in whose honor they were cast. The oldest bell in Ukraine is Jursky bell which dates back to 1341 and it is still working on the bell tower of St. Yuri Lviv Cathedral.

If during the centuries after the Mongol-Tatar intervention bell casting developed mostly in western lands of Halycyna, from the middle of the XVI century it was as well spread in the so-called Left-Bank Ukraine. Bell cast in Ukrainian lands achieved its climax in the second part of the XVI–the first quarter of the XVIII century and became the significant attribute of the Orthodox church.

Prince of the Holy Roman Empire Ivan Mazepa left the mark in Ukrainian history and culture through his significant gifts for the

Orthodox Church, among which there were a large number of bells cast at his cost.

The importance of the bells for Ukrainian history and culture based on its deep presence in Ukrainian mentality. Ukrainian national character provokes appearances of the bells in the folklore, poetry, literature, visual arts.

After the years of the Soviet power (1917–1991) the Ukrainian people gradually returned to their culture and religion preferences. The production of bells was restored. Ukrainian bell founders gradually achieved the tuning technology of the chromatic bells cast. In 1998–1999 was created The Saint Michael's Cathedral carillon which has 51 bells. For the first time in the Orthodox world tuned chromatic bells by local production were connected with the carillon keyboard. The second Ukrainian carillon is a mobile carillon by Sergey and Leonid Botvinko created in 2007–2017 with Petit & Fritsen bells, responding to the parameters of WCL in 2017 after Leonid and Sergey created their own system of the mechanical carillon transmission.

The inauguration of the third Ukrainian carillon — tower carillon of Hoshiv monastery of the Ivano-Frankivsk region (Pre-Carpathian aria) took place in August 2014. 50 bells Dutch Petit & Fritsen bell foundry, keyboard and transmission made Botvinko brothers.

In 2018 Greek Catholic confession of Kyiv released a new carillon for the Askold Grave Church. 51 bells were cast in Royal Eijsbouts bell foundry of the Netherlands. The transmission and keyboard are created by "Sintez" factory directed by Sergey and Leonid Botvinko. A special bell tower built for the instrument near the Saint Nicolas Church in the area of Ascold rotunda. The new instrument settled in the legendary historical place of Kyiv — Askold Grave.

Each of the four Ukrainian carillons has European standard carillon keyboard and tuned in C. From 2016, four music school of the Ivano-Frankivsk region in the cities Ivano-Frankivsk, Dolyna, Kalush, and Kolomyja received mechanical-midi practice carillon keyboards. All the instruments produced by "Sintez" factory. The program of carillon education was developed and later confirmed by the Culture Department and official carillon education in Ukrainian governmental music schools started. From 2015 in Hoshiv Monastery of

Ivano-Frankivsk region was organized International Carillon and Bell Festival.

Despite the tragic events of 2022–2024, the Ukrainian carillon art continues to develop, reaching a new educational level. In the same way, Ukrainian works and arrangements for the carillon are becoming popular among performers and listeners around the world. As earlier in history, bells one more time played role of savior of the Ukrainian nation.

Thousand years of the development of the bell culture in Ukrainian land now crowned with a confident start of the Ukrainian carillon art, which combines the traditions of the domestic, Belgian and Dutch cultures and spreads around the world overcoming borders.

Literature

1. Browne S. The Growth of Ukrainian Carillon Culture in Fond Memory of Leonid Botvinko (1952–2022). *The Guild of Carillonneurs in North America*, Volume 72, 2023. P. 28–73.
2. Subtelny O. The Mazepists: Ukrainian Separatism in the Early Eighteen Century. *Eastern European monographs*. № 87. New Yourk: Columbia University Press, 1981. 280 p.
3. Prymak T. Voltaire on Mazepa and Early Eighteenth Century Ukraine. *Canadian Journal of History*, XLVII, 2 (2012). P. 259–263.
4. Voltair (1869). Histoire De Charles XII Roi de Suède. Précédée d'une notice sur l'auteu. *Nouvelles Éditions classiques*. Paris: Librairie de L. Hachette et Cie. 364 p.
5. Біднов В. Дзвони. Короткі історичні відомості. *Warsaw: Elpis. Syndic printing house*. Синодальна Друкарня, 1931. 23 с.
6. Блаженко А. Де витікає лик Невриди. *Тернопільський оглядач*. 2008/39. С. 30–31.
7. Блакитний М. Дзвін «Голуб» та перебування експонатів Чернігівського історичного музею ім. В. Тарнавського в евакуації в м. Оренбург. *Сіверянський літопис*. 2016. № 3. С. 51–58.
8. Бондарчук Л. Відродили і забули. Намісник Михайлівського собору про карильйони, неповернуті мощі св. Варвари та неухажаність держави. *Україна молода*. № 243 за 24 грудня 2008 року.
9. Бондарчук Л. Дзвонити у всі дзвони. Автор українського карильйону Георгій Черненко обіцяє, що невдовзі унікальний карильйон вста-

- новлять на Майдані незалежності. *Україна молода*. № 098 за 3 червня 2009 року.
10. Довженко В., Гочаров В., Юра Р. Давньоруське місто Воїнь. Київ: АН УРСР, 1966. 148 с.
 11. Жолтовський П. Художнє лиття на Україні у XVI–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1973. 132 с.
 12. Кіндратюк Б. Дзвонарська культура України. Національна Академія наук України Інститут українознавства ім. І. Крип'якевича. Серія «Історія української музики». Випуск 19: Дослідження. Івано-Франківськ: Прикарпатський національний Університет, 2012. 896 с.
 13. Літопис руський за Іпатським списком / Переклад з давньоруського Л. Махновець. Київ: Дніпро, 1989. XVI+591с.
 14. Митрополит Іларіон (Огієнко). Розіп'ятий Мазепа. НВЦ: *Наша культура і наука*. 2003. № 25.

3.3. Новітні форми віолончельного виконавства в сучасному музичному мистецтві: трансдисциплінарний аспект

Анотація. Сучасна музична комунікація, як частина інформативної людської діяльності, має важливе значення для розвитку музичної культури, інструментальної загалом, диктуючи нові правила «гри», створюючи новітні форми виконавства, в тому числі віолончельного. У дослідженні акцентується на маловідомих аспектах віолончельного виконавства сучасності. Обґрунтовано поняття «новітні форми віолончельного виконавства» в контексті застосування модифікацій розвитку майстерності гри на віолончелі та більш широкого розуміння еволюції віолончельного мистецтва. Дослідження присвячене проблемам інструментального мистецтва, зокрема, віолончельного, охоплює важливі тенденції художнього, технічного розвитку Нової музики та надсучасного репертуару для віолончелі в актуальних жанрах, які передують появі новітніх форм віолончельного виконавства. У світлі сучасного соціокультурного простору акцентується увага на нових умовах концертної діяльності на відміну від попередньо існуючих, використанні новітніх технологій та пошуках актуального музичного матеріалу. Описано завдання та трансформації роботи віолончеліста-інтерпретатора у тенденціях розвитку технічних можливостей. Зауважено на фізіологічних властивостях дій артиста під час публічного виступу, зумовлених специфікою акустичних вимог конкретних мистецьких локацій. Досліджений спадок виконавських традицій дає можливість виявити новизну інтерпретування, написання нової музики для віолончелі доповню-

¹ *Погорецький Юрій Юрійович.* Аспірант кафедри музикознавства та музичної освіти Київського столичного університету імені Бориса Грінченка.

ючи репертуар особливими творами, що визначає нові форми виконання та модифікацію сучасного музичного розвитку. У наведених прикладах двох творів великої форми композиторів-сучасників України та Ізраїлю — Вікторії Польової та Баруха Берлінера простежено модифікацію композиторського та інтерпретаторських підходів до концепції створення оригінального мистецького продукту. Важливою тенденцією визначаються постійні зміни у викладі музичного тексту та специфіки перцепції слухача. Підкреслено зв'язок певного музичного доробку сучасності з джерелами духовної культури, який є актуальною потребою у викликах часу. Сформовано поняття модифікації виконавства у віолончельному мистецтві та особливостей його конкретних завдань. Окреслені технологічні тенденції появи нових форм існування виконавства у інформативних теренах та їх різновиди — онлайн і офлайн. Зосереджено увагу на інтерпретаційному куті розвідки, що є одним з основних векторів-важелів у розвитку музичного мистецтва. Виокремлено поняття семантики віолончелі в розумінні змістовного наповнення уявлення про інструмент з боку індивідуальних особливостей: характеристики звучання, ролі можливостей висловлювання, пріоритетних композиторських уподобань.

Ключові слова: віолончель, модифікація виконавства, новітні форми віолончельного виконавства, онлайн- та офлайн-виконання, семантика віолончелі, твори для віолончелі.

Yury POHORETSKYI

3.3. The newest forms of cello performance in contemporary musical art: transdisciplinary aspect

Abstract. Modern musical communication, as part of the informative human need, completely naturally occupies an important place in the development of musical culture, instrumental in general, dictating new rules of the "game", creating new forms of performance, including cello. The study revealed little-known aspects of cello performance of our time. The concept of "the newest forms of

cello performance" is substantiated in the context of the application of modifications to the development of the skill of playing the cello and a wider understanding of the evolution of cello art. The study is devoted to the problems of the instrumental art, in particular cello, covers important trends in the artistic, technical development of New Music and the ultra-modern repertoire for cello in actual genres that precede the emergence of the latest forms of cello performance. Attention is focused on the new conditions of concert activity in contrast to the pre-existing ones, the use of the latest technologies and the search for relevant musical material. The performance tasks and transformations of the work of the cellist-interpreter in the trends of development of technical capabilities are described. It is noted on the physiological properties of the artist's actions during a public performance, due to the specific acoustic requirements of specific artistic locations.

The studied heritage of performing traditions makes it possible to reveal the novelty of interpretation, writing new music for the cello, complementing the repertoire with special works that define new forms of performance and modification of modern musical development. In the given examples of two works of a large form of contemporary composers of Ukraine and Israel — Victoria Poleva and Baruch Berliner, the modification of the composer and performance approaches to the concept of creating an original artistic product is traced. An important trend is determined by constant changes in the presentation of the musical text and the specifics of the listener's perception. The connection of a certain musical heritage of our time with the sources of spiritual culture, which is an urgent need for the challenges of the time, is emphasized.

The concept of modifying performance in cello art and the features of its specific tasks has been formed. Technological tendencies of emergence of new forms of existence of performance in informative spaces and their varieties — online and offline are outlined. The focus of attention is focused on the interpretation angle of exploration, which is one of the main leverage vectors in the development of musical art. The concept of cello semantics is allocated in the understanding of the meaningful filling of the imagination about the instrument from the side of individual features: the

characteristics of sound, the role of the possibilities of expression, priority composer preferences.

Keywords: cello, performance modification, the newest forms of cello performance, online- and offline-performance, cello semantics, works for cello.

Вступ. Віолончельне виконавство перебуває в пошуках новітніх актуальних форм і засобів, поринаючи у специфічні наукові дослідження, тим самим намагаючись знайти рішення складних художньо-естетичних запитів.

Враховуючи глобалізаційні процеси, що тривають протягом останніх 30 років, актуальності набувають такі явища, як трансдисциплінарність та крос-культурні взаємодії. Незважаючи на це, на сьогодні існує досить мало наукових музикознавчих досліджень, присвячених проблемам залучення трансдисциплінарного підходу до вивчення еволюційних процесів, що відбуваються в музичному мистецтві. Актуальності набувають закономірності та чинники розширення інформаційного поля, швидкість передачі інформації, яка в останні роки значно зростає, а також здатність її усвідомлення та реакції на неї, що впливає на формування згаданих процесів. Сьогодні все більшу увагу дослідників привертають питання з нових форматів музичної комунікації¹, які пов'язані з позиціонуванням музичної комунікації як системи, що викликана творчою діяльністю в сфері інтерпретації музичного мистецтва XX–XXI століть. Водночас у контексті вивчення віолончельного виконавства в українських музикознавчих джерелах дану проблематику висвітлено недостатньо.

Отже, *актуальність* пропонованого дослідження зумовлена такими чинниками: відсутністю наукової бази щодо трансдисциплінарних підходів в контексті розгляду виконавського мистецтва віолончелі; необхідності висвітлення нових семантичних амплуа віолончелі XXI століття, поява яких обумовлена розвитком технологій в плані реалізації, трансляції та сприйняття музичного

¹ Vysloužilová, J. Analýza spektra a směrové charakteristiky elektroakustického violoncella z kompozitních materiálů. Brno, 2023.

URL: <https://www.vutbr.cz/studenti/zav-prace/detail/144612>

контенту; нагальній потребі у розкритті тенденцій трансформації актуальних процесів віолончельного виконавства через призму нових форматів комунікації.

Аналіз досліджень та публікацій. В останні роки дослідницький інтерес до оновлення музикознавчого інструментарію і трансформаційних процесів, що мають місце у віолончельному мистецтві, демонструє все більше зростання. Наприклад, стаття М. Білецької та Т. Підварко «Педагогічні проблеми вітчизняного віолончельного виконавства ХХ століття: сучасні тенденції підготовки віолончелістів»¹ присвячена дослідженню ключових тенденцій розвитку віолончельного виконавства в сучасному контексті із залученням історико-теоретичного аналізу українського віолончельного мистецтва ХХ століття. Встановлено, ключовим поняттям сучасної української віолончельної школи є «універсалізм», тобто сучасні виконавці на віолончелі мають не лише володіти навичками класичного музикування, але й вміють орієнтуватися у застосуванні елементів неакадемічної сфери музичного мистецтва та володіють знаннями, необхідними для інтерпретації сучасної музики. Вельми актуальним є дослідження Л. Гонтової, в якому увагу акцентовано на набутті віолончеллю «розширених технік», які збагачують спектр її акустично-технічних параметрів виразності і розширюють межі семантичних втілень інструмента як в сольному, так і в ансамблевому музикуванні. Л. Гонтова також репрезентує образи віолончелі, які присутні в інших видах мистецтв, що «підкреслює конкретно-історичний контекст її сприйняття та поетизації в різних епохах»². Питань стосовно новітніх засобів виразності у віолончельному виконавстві, як-от сонористика, акустика, розширені техніки, обертоновий ряд, гармоніки, мультифоніки, фактура, флажолети, спектр звука, тембр торкається й С. Островський³. Серед англомовних наукових до-

¹ Білецька М. В., Підварко, Т. О. Педагогічні проблеми вітчизняного віолончельного виконавства ХХ століття: сучасні тенденції підготовки віолончелістів. *Педагогічні науки: теорія та практика*. 2023. Вип. 4. С. 7–13.

² Гонтова Л. В. Музичний інструмент як реалізація художнього жесту: віолончель. *Мистецтво та освіта*. 2024. Вип. 2(112). С. 2–6.

³ Островський С. Нові методи формування звуковисотності на струнно-смичкових інструментах із використанням розширених технік. *Слобо-*

сліджень варто відзначити праці Е. Феллоуфілд¹ та Д. Морана². Сучасним проблемам ансамблевого музикування за участю віолончелі присвячено роботи О. Зав'ялової³. Авторка висвітлює музикознавчі досягнення вітчизняних та зарубіжних дослідників віолончельного мистецтва в Україні та узагальнює науково-теоретичну джерельну базу з питань вітчизняної ансамблевої музики (за участю віолончелі) та навчально-методичні матеріали з віолончельного виконавського мистецтва. Слід також вказати дослідницькі праці В. Сумарокової, зокрема статтю «Віолончельне мистецтво в контексті нео- та полістилістики XX — початку XXI століття: рефлексія і дискурс»⁴. Дослідниця проводить паралель певних етапів розвитку та модифікацій, що їх зазнає віолончельне мистецтво, з іншими інструментальними виконавськими традиціями та в якості важливого компонента сучасної музичної культури, воно поєднує як загальні, так і оригінальні риси. Сучасне віолончельне виконавство, зазначає В. Сумарокова, «передбачає аналіз історичного контексту його існування і вимагає визначення проблемного поля поняття сучасного академічного музичного мистецтва та виконавства як актуальної форми його прояву»⁵. Серед молодих дослідників, які звертаються до новітніх

жанські мистецькі студії: науковий журнал. Одеса: Гельветика, 2024. Вип. 1 (04). С. 83–92.

¹ Fallowfield E. *Multiphonics for Stringed Instruments: Performance Practice and Research Practice*.

URL: <https://www.researchcatalogue.net/view/1057169/1057170>

² Moran, D. *The Modified Cello and Virtuosity: A Practice-Based Inquiry*. A thesis submitted for the degree of Master of Arts (Music Performance) at Monash University, 2022. 60 p.

³ Зав'ялова О. К. *Віолончельне ансамблеве мистецтво у контексті наукової думки в Україні. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2014. Вип. 39. С. 281–291; Зав'ялова О. К. *Віолончель у камерно-ансамблевій культурі України: Монографія*. Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського НАНУ, 2009. 256 с.

⁴ Сумарокова В. *Віолончельне мистецтво в контексті нео- та полістилістики XX — початку XXI століття: рефлексія і дискурс. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2010. Вип. 3. С. 178–185.

⁵ Там само. С. 178.

тенденцій у віолончельному виконавському мистецтві, уваги заслуговує робота Я. Вислужиловой, присвяченої спектральному та наведеному аналізу електроакустичних творів за участю віолончелі¹. Всі окреслені наукові праці підкреслюють актуальність даного дослідження. Метод поєднання суміжних галузей науки дає можливість краще означити і систематизувати проблеми та задачі сучасного віолончеліста-виконавця. У дослідженні використовується емпіричний метод з власного багаторічного концертного досвіду.

Мета дослідження полягає у розкритті тенденцій трансформації актуальних процесів віолончельного виконавства.

Виклад основного матеріалу дослідження

Специфіка наукових досліджень сучасного віолончельного виконавства полягає у складності відокремлення самого поняття «віолончельне виконавство» від контексту «інструментальне виконавство». Ключем до розуміння феномену віолончельного виконавства є семантика віолончелі. З одного боку, великий тембровий спектр, який найбільш наближений до певних регістрів людського голосу: від меланхолійності, що позначилося на сентиментально-романтичному вигляді інструменту, до драматично-мужнього тону монологів, сповідальності, найвищого прояву трагізму, співзвучних мистецтву XX та першій чверті XXI століття. З іншого боку, процес еволюції музики для віолончелі, оригінальні жанри, форми виконання, стилістичні та технічні прийоми, які раніше не використовувалися в репертуарі. Нинішні тенденції розвитку віолончелі недостатньо вивчені.

Розвиток наукових технологій, що впливають на еволюцію світової цивілізації, в інструментальному виконавстві змінює уяву суспільства і про віолончельне виконавство. Тенденції такого розвитку модифікують форми музикування на віолончелі. Сприйняття сучасного віолончельного виконавства неодмінно зале-

¹ Vysloužilová, J. Analýza spektra a směrové charakteristiky elektroakustického violoncella z kompozitních materiálů. Brno, 2023.

URL: <https://www.vutbr.cz/studenti/zav-prace/detail/144612>

жить від усіх факторів впливу на цей процес. Технічний прогрес диктує нові стандарти й правила в різних сферах науки та мистецтві. І в цьому постійному русі наука та мистецтво існують у щільній співпраці, створюючи спільний, цілісний, актуальний продукт.

Методи пізнання змін виконавських тенденцій трансформуються згідно запиту часу. З'являються суміжні науки, дисципліни, що визначають, досліджують новітні процеси. Задля розгорнутого вивчення проблематики віолончельного виконавства використовуються різні науки. Новітнє віолончельне виконавство майже не існує в звичному понятті, розвивається на перетинах інших видів мистецтва і набуває різних форм. У нашому дослідженні в аналізі сучасних творів для віолончелі використовуються компаративний та аналітичний методи.

Розуміння багатофункціональності інструменту віолончелі можливе в різних напрямках музичної діяльності: сольна, камерна гра (ансамблі різних складів), участь у складі оркестру, створення фонового звучання, в якості заповнення музичного простору та певних музичних задач (інтонаційних, ритмічних, агогічних) у звукозапису та концертному виконанні, завдяки різновидам імітаційних прийомів. У сучасному віолончельному репертуарі з'являються самотутні твори для віолончелі соло, камерні твори, сольні партії з оркестром, саундтреки до художніх та документальних фільмів з широким використанням соло віолончелі тощо.

Особливості сучасного концертного виконання суттєво відрізняються від класичного, академічного, загальноприйнятого музикування в акустичному залі. У теперішній час воно пов'язано з такими важливими аспектами як вибір локації, особливостями озвучення концертного приміщення, підсилювання звуку класичних інструментів, зокрема, віолончелі, використанням пристроїв, лаштунків для створення комфортного чи специфічного звуку згідно поставленій меті та художніх ідей виконавця.

Модифікація віолончельного виконавства також пов'язана зі змінами вектору соціокультурного розвитку, світового музичного життя та технологічного прогресу. Відсилання музичного повідомлення в інформативний простір стає важливим компонентом виконавської діяльності задля популярності. Новочасними

трансляторами музичного матеріалу стали інтернет-платформи та соцмережі: Youtube, Facebook, Instagram, тощо. Метою діяльності музиканта, окрім події (концерту, запису, перформансу), також стає кількість слухачів та «переглядів» його виступу. З появою нових викликів та соціальних обмежень (Covid-19, воєнний стан) актуальними формами концертів стали виступи на відкритому повітрі та онлайн. Карантинні обмеження сприяли поширенню «*open-air*» перформансів, які завжди знаходились у полі зору поціновувачів цікавих форматів, особливо за сприятливих погодних умов, та ще більше здобули популярності. Завдяки суспільному замовленню модифікації концертних програм за рахунок впливу мейнстріму та кросоверу проглядається дефіцит належних концертних залів, відповідних до ідеї мистецької події, тому музикант-виконавець шукає інші можливості та використовує оригінальні локації сучасного простору. У якості таких локацій можливо використовувати різні місця: приміщення заводів, урбаністичних об'єктів інфраструктури, лофтів, кінотеатрів, дахів, тощо. Для підтримки уваги і зацікавленості слухача доречним є використання якостей перформансу під час виступу саме у спеціальних локаціях. Такі концертні виступи ускладнюють завдання їх організації та підготовки, але безумовно користуються великим попитом публіки.

Звучання віолончелі у нових умовах, навіть просто неба, потребує особливих акустичних рішень. За відсутності відповідних можливостей виникає прагнення у підсилюванні природнього звуку віолончелі і майже усіх акустичних інструментів. Новітні технології дозволяють досягти позитивного результату. Класичні інструменти, а особливо віолончель мають потужний тембровий потенціал. Гра на електро-інструментах залишається недостатньо ефективною з точки зору якості звучання, транслюючи лише силу та міць звука. Використання сучасних мікрофонів (DPA, Audio-Technica тощо) з кріпленням безпосередньо до акустичного інструменту виявилось більш вдалим та довершеним, вже стає нормою в музичному просторі сьогодення. Поширення цих пристроїв на сучасних локаціях є невід'ємною частиною технічних умов концертів такого формату та в комплексі з якісною звуковою

апаратурою і компетентною роботою звукорежисера дають ширші можливості для виконавців.

Гублячи природні тембральні властивості інструменту виконавець починає видобувати гармонійне звучання за рахунок докладання певних фізичних зусиль, використовуючи збільшення фізичного навантаження. Розширюється амплітуда рухів задля якості тембру, збільшується контроль над інтонацією, що продиктовано відсутністю якісного транслявання звуку для виконавця на сцені. Художньо-технічні засоби віолончеліста-інтерпретатора — динамічні нюанси, агогічні підкреслення, темпо-ритмічні особливості, штрихи підлягають утрируванню, дещо збільшенню. Необхідно зазначити, що головну роль у музичному мистецтві має виконавець та його майстерність. Наголошуючи на пріоритетному ставленні до вагомості дії інтерпретатора, у своїй статті доктор філософії О. Катрич зазначає, що все залежить від виконавця¹. У монографії О. Червової, присвяченої творчості видатного віолончеліста, заслуженого артиста України В. Червова, зазначається, що віолончеліст, зі слів Вадима Червова, повинен компенсувати якості, яких не дістає в інструменті майстерністю гри. Він завжди міг відтворити естетичне звучання на найпростішому, з точки зору рівня виготовлення, інструменті. Червов вирізняв найтонші зміни окраси звуку, тембру, постійно експериментуючи із звуковибудуванням, дотримуючись вимог внутрішнього слухання. За його переконанням, дотик людських рук до віолончелі є основним механізмом втілення замислу в звуці².

Інструментальне виконавство в сучасному соціокультурному просторі, за вимогами часу, набуває нових форм, відтворюючи появу нових жанрів, способів їх виконання, тим самим відповідаючи на такі виклики. Розвиток сучасних технологій у різних

¹ Катрич О. Т. Колективний слухач — пасивний реципієнт чи креатор ідей? (Про інтенціональний вимір музичного виконавства). *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. Чайковського*. Вип. 135: Інтерпретаційні аспекти музичної творчості. Київ, 2022. С. 17–25.

² Червова О. А. Вадим Сергійович Червов («Вклонитися пам'яті»). Київ: Фенікс, 2012. С. 105–106.

сферах життєдіяльності людини поступово проникає у виконавське мистецтво і відображається у вигляді нових форм інтерпретації, способів і прийомів гри на віолончелі. Перехід цивілізованого суспільства до використання Інтернет-мережі диктує нові правила, вносить нові можливості. Вплив технологій створення відео та аудіо записів, їх розміщення у соцмережах, значною мірою складають нову уяву про сучасне музичне виконавство.

З появою Інтернету з'явилися нові можливості обміну інформацією в музичному контенті. Це сучасне технологічне явище підштовхує музикантів до віднаходження інших способів музикування, серед яких вагомою і важливою частиною діяльності стають онлайн виступи. До новітніх форм віолончельного виконавства, як у музичному виконавстві в цілому, відносимо концертні виступи онлайн та офлайн — двох засобів комунікації, що вже стали невід'ємною частиною музичного життя. Професор соціології Лондонської школи економіки та політичних наук Дон Слейтер стверджує, що різниця між тим, що є онлайн, і тим, що вважається офлайн, з точки зору його галузі, є надто простою. Аргументує це тим, що відмінності у відносинах складніші, ніж проста дихотомія онлайн проти офлайн, тому що є люди, які не розділяють онлайн з офлайн-відносинами і реальним життям, знаходячи друзів за листуванням. Телефонне спілкування також розглядається як інтернет-досвід у певних обставинах, тому, що, наразі, практично не існує межі між новими технологіями та інтернетом¹. У цьому ж контексті наявність людини в інтернет-мережі називається «онлайн», а її відсутність — «офлайн».

Різниця між цими поняттями у соціології та музикознавстві значно відрізняються. Музичне онлайн-виконання транслюється виключно у кіберпросторі, інтернет мережі. Тоді як поняття офлайн-виконання ототожнюється зі сталим форматом концертного виступу, який відбувається в реальному часі та місці, де слу-

¹ Slater, Don (2002). Social relationships and identity online and offline. In: Lievrouw, Leah and Livingstone, Sonia, (eds.) Handbook of New Media: Social Shaping and Consequences of Icts. Sage Publications, London, UK. P. 533–546.

хач має можливість бути присутнім безпосередньо, слухати і бачити виконавця. Сприйняття звуку та концертної енергії артиста наживо складно зіставити зі сприйняттям того ж самого виступу, у професійному записі чи онлайн, завдяки більш сильним афектам слухацького враження за рахунок високого рівня емоційної концентрації та співпереживання музичного твору в живому виконанні. Відрізняємо суттєву різницю сучасних можливостей охоплення аудиторії в онлайн-виконанні з офлайн-виконанням, де гіпотетично, кількість слухачів може дорівнювати кількості технічних приладів для її перегляду одночасно. Завдяки цьому процесу більшість концертів офлайн все частіше проходять із використанням технології веб-трансляції та стріму, тим самим перетворюючись на онлайн-виконання. Важливою відмінністю лишається те, що трансляція онлайн-виконання можлива за будь-яких часових та локаційних умов. Отже, стала форма концертного виступу теж трансформується залежно від рівня новітніх технологій, модифікація виконавства зумовлена вектором розвитку технічних можливостей.

Віолончельне виконавство охоплює багато стилів у музиці. Застосування віолончелі в якості суто класичного інструмента, у змінах потреб часу перетворюється на його більш широке використання в різних неакадемічних музичних напрямках, таких як рок і поп. Виконавці цих сучасних стилів, інтегруючи віолончель у музичне дійство, поряд з традиційними для цих напрямів електрогітарами, додають універсальності та популярності саме віолончелі, підкреслюючи особливість її музично-виконавських перспектив. Серед всесвітньовідомих гуртів, які використовували віолончель у своїх композиціях, є: Led Zeppelin, Beatles, ELO, Genesis, Pink Floyd, Aerosmith, Panic at the Disco.

Однією з головних особливостей сучасної ситуації у виконавському мистецтві є диференціація за принципом історичного стилю. Якщо раніше музиканту для професійної підготовки вистачало освоїти класичну школу, то сьогодні існує спеціалізація виконавців за різними історичними стилями: хтось грає переважно старовинну музику, хтось віддає перевагу сучасному репертуару, є й універсальні виконавці. Відповідно, склалися спеціальні стилі виконавства: бароковий (на основі вивчення історичних

документів), академічний (сформований в класико-романтичну епоху). Вочевидь, що на сьогодні завдяки безлічі експериментів, спрямованих на пошук нових можливостей, що виходять за межі традиції, виразових засобів, можна говорити про сучасний напрям у виконавському мистецтві — використання комплексу прийомів гри на академічних музичних інструментах, розвиваючи арсенал класичної техніки.

Сучасна музична комунікація, як частина інформативної людської потреби, має важливе значення для розвитку музичної культури, інструментальної загалом, диктуючи нові правила «гри», створюючи новітні форми виконавства, в тому числі віолончельного. Пошуки перспектив вирішення проблеми розуміння модифікацій у віолончельному мистецтві охоплюють важливі тенденції художнього, технічного розвитку Нової музики та надсучасного репертуару в актуальних стилях, які передують появі новітніх форм віолончельного виконавства.

Сучасне віолончельне виконавство гнучко реагує на художні потреби у мистецтві. Еволюція розширення можливостей віолончелі в русі часу здійснювалася в різний спосіб. Початком цієї трансформації можна вважати другу половину XX століття, означену впливом Дж. Кейджа та композиторів Нового Світу в Європі у 1960-х роках, в якій тенденція до подолання кількості одноманітних опусів привела, зокрема, до розмиття меж між академічним мистецтвом та іншими його жанрами (джаз, рок, поп, традиційні неєвропейські культури тощо). У сфері віолончельного мистецтва можна зазначити двобічність вектору розвитку. З одного боку, — поява найпередовіших технік гри на віолончелі, що включає багато ефектів, які виникли поза академічним виконавством (ударні та щипкові, використання підготовленої віолончелі тощо). З іншого боку, — розширена віртуозність інструменту, яка поєднана з різними видами неакадемічної імпровізаційної віолончельної музики. У зв'язку з цими твердженнями ми вказуємо на роботу Девіда Річі «Віртуозність в альтернативному виконанні віолончелі»¹, що описує творчість як «альтернативних» музикантів,

¹ Richey D. L. *Virtuosity in Alternative Cello Performance*. D. M. A. Dissertation. Madison: University of Wisconsin, 1998. 212 p.

так і деяких «кросоверів», таких як Йо-Йо-Ма, які вільно поєднують академічне та неакадемічне виконавство.

На наш погляд, існують декілька відмінних підходів до визначення концепції «новітньої форми» у віолончельному виконавстві. Звужуючи проблематику пошуку нових форм, є можливість віднести до одного напрямку тільки такі явища, які підкреслюють протилежність академічному виконавству: навмисно уникають звичного звучання інструмента, використовуючи в основному ті штрихи й прийоми, які не є широко прийнятими в класично-романтичному репертуарі. Іншою особливістю визначення новітньої форми в рамках цієї концепції можна вважати «експериментальний» підхід до інструмента, постійне прагнення відкрити на ньому нові способи звуковидобування і опанувати їхні художні можливості. Така модель мала б найвищий ступінь динамічності і абсолютне домінування естетики новизни, а також повну автономність від класичного виконання.

Мистецтво змін віолончельного виконавства існує не тільки в теорії, але й широко застосовується на практиці. Коротко ознайомимо з постатями деяких наших видатних сучасників, які радикально підходять до виконання на віолончелі. До них належать: Марі Кімура, в роботах якого субтони поєднуються зі специфічними ефектами шуму або перкусії; американський віолончеліст Майк Блок, якого іменують «новим інструменталістом сучасності», виконує на віолончелі неймовірні за складністю віртуозні пасажі, що містять окрім основного набору «розширених технік» великий спектр прийомів, які беруть витоки від блюзових традицій і засобів гри на соло-гітарі та контрабасі; композитор-віолончеліст Джованні Соліма органічно поєднує в своїй діяльності різноманітність «розширених технік», надаючи новим знайденим ланкам в ланцюзі виконавського арсеналу найрізноманітнішого характеру звучання. Композитор та імпровізатор-віолончеліст Стефан Катц прославився завдяки винаходу прийому «літаючого піцикато» (*flying pizzicato*), за звучанням подібного до гри на етнічній гітарі. Катц розглядає своє відкриття не тільки як новий виконавський трюк, але й як революційний засіб композиції. Віолончельні п'єси та імпровізація музиканта пронизані ритмічною енергією, яка виникає завдяки взаємодії двох, чи трьох

голосів у контрапункті. Сальваторе Шарріно будує свою віолончельну музику майже виключно на використанні наполовину натиснутих нот і/або флажолетів. Учень Бернда Циммермана Міхаель Денхофф задля найкращої передачі власного звукового світу, винайшов оригінальний інструмент, подібний віолончелі — кампанулу (Campanula), який транслює лише флажолетні звуки. У своїх композиціях Юджин Фрізен виконує особливе піцicato, що нагадує віолу да гамба та інші ранні аналоги віолончелі.

Деякі зі згаданих вище музикантів близькі за виконанням до поп-стилю (що поширило їхню популярність серед численних слухачів), інші (справжні кумири елітного кола слухачів) — створюють вишукані звукові світи, викликаючи асоціації зі старовинною музикою, або, навіть, з повною відсутністю будь-яких звукових аналогів в історії музики. Незважаючи на відмінності й розмаїті уподобання зазначених музикантів, всі вони «унікають» традиційної манери виконання на віолончелі. Фонічні транслювання кожного з музикантів виникали шляхом ретельного відбору (і/або винаходу) ігрових прийомів з області прогресивних інструментальних технік. Вони не пропонують нову «норму» замість форми академічного виконання, але привертають увагу завдяки унікальності та підкресленої оригінальності.

Інший концептуальний підхід передбачає інтерпретацію поняття новітніх форм віолончельного виконавства у широкому сенсі — досконалій майстерності виконувати сучасний віолончельний репертуар музики композиторів другої половини XX — початку XXI століття, незалежно від того, як послідовно використовується розширена мова сучасних прийомів та чи прагне композитор знайти нові звуки і наголосити на нео-естетиці у творі для віолончелі. Така нова виконавська форма не протиставляється класичній школі віолончелі, але може розглядатися як її реформований, «збагачений» варіант — новий історичний етап розвитку традиції.

У певному сенсі діалектика академічних тенденцій та сміливих інновацій є однією з багаторічних проблем виконавства та музичного мистецтва в цілому. Розуміння того, як генезис Нової музики інтегровано у виконавство початку XXI століття, є однією з актуальних тем подальших досліджень у цій галузі. Наведемо

одне спостереження: у повоєнні десятиліття творці Нової музики прагнули до тотального панування в мистецтві, тоді як вже сучасні митці тяжіють до інноваційного обміну музичним контентом у мережеских спільнотах. Завдяки інформаційним технологіям будь-яке нове й цікаве явище чи новітня форма у виконавстві отримує своє коло шанувальників, яке займається живим спілкуванням: обміном записами, їх обговоренням тощо. Популярна ідея «багатополярності» здається цілком ґрунтовною у баченні ситуації сучасного авангардного інструменталізму.

Підсумовуючи накопичений матеріал (від післявоєнного авангарду¹ до сьогодення), ми показуємо, що в деяких випадках нові техніки і прийоми звуковидобування є продовженням традиційних; це стосується крайнього *sul tasto*, *sul ponticello* і перетискання; «повітряні звуки» — перераховані прийоми викликають зміну трьох показників: тиск смичка, швидкість руху та ігровий пункт, в інших випадках прийоми виникають завдяки розробці нових можливостей інструмента (мультифоніка, мікрохроматика, спеціальні ефекти перетискання тощо).

Потенціал передових розширених технік передбачає їхній подальший розвиток у практичному й теоретичному розумінні віолончельної виконавської техніки як континууму, що поєднує традиційні та сучасні прийоми в єдиному просторі фізичних можливостей і вимагає акустичних досліджень, експериментів виконавця на його інструменті. Вони повинні містити в собі систематизацію залежності звуку від параметрів прийому, аналогічно до того, що існує в класичному методі (щоб звук став яскравішим, потрібно перемістити точку відтворення на підставку тощо) і в посібниках з сучасної техніки, призначених для інших інструментів — особливо дерев'яних духових. Найцінніше — коли матеріал подається так само, як і в класичній інструментальній школі. З відповідних прикладів і вправ можна побачити, які виразові можливості кожного прийому і який його діапазон (динамічний, тембральний тощо), що дозволяє практикувати прийом у звичному для виконавця форматі.

¹ Після 1945-х років.

Експертиза репертуарних творів другої половини ХХ століття приводить нас до висновку, що стосується подальшого уточнення концепції нового віолончельного мистецтва. Відповідно до репертуару віолончеліста, деякі твори повністю написані новою інструментальною мовою (такі, як «Intercomunicazione» Бернда Циммермана, «Nomos Alpha» Яніса Ксенакіса, «Capriccio for Zigfried Palma» Кшиштофа Дерекко та інші), а також ті твори, в яких переважають передові інструментальні техніки. Зазвичай це звукові композиції, автори яких цілеспрямовано прагнули відкрити для себе нові області віолончельного звучання. До таких авторів належать західні композитори, для яких концепція «Нової музики» була пов'язана з бажанням створити нову виразну музичну мову (Б. Циммерман, Д. Лігеті, К. Пендерецький та інші).

Характер віолончельної техніки в сучасному репертуарі багато в чому визначається основними стилями, що склалися в музиці другої половини ХХ і початку ХХІ століття. При цьому використання доповнених інструментальних технік не є неодмінним атрибутом творів багатьох авторів. Значною мірою це можна пояснити тим, що до 1970-х років Нова музика втратила монополію на європейське мистецтво через поширення неоромантичних та інших течій, які сприяли традиційному звучанню класичних інструментів. Наприклад, тенденція цілеспрямовано використовувати передові техніки не спостерігається в американському мінімалізмі, а також у деяких європейських композиторів. Характер звучання часто залежить від індивідуальності композитора, його задуму, вибору виразових ефектів. Автори, відомі своїм новаторським підходом до композиції (В. Лютославський), можуть використовувати арсенал прогресивних технік лише частково, тоді як неотрадиціоналісти (А. Пярт) іноді підкреслюють «авангардні» звучання. Український композитор-віолончеліст Золтан Алмаші через творчість транслює свої головні ідеї несумісності внутрішнього світу особистості до життєвих реалій та складність виходів з духовного вакууму, продовжуючи естетичні уподобання в неостілях, самотньо відтворюючи можливості інструмента сонорними інваріантами.

Українська композиторка Вікторія Польова посідає особливе місце в сучасному музичному просторі, вона створила і розви-

ває свій унікальний композиторський стиль, який бере витoki з найпотужніших проявів мистецького авангарду. Світова прем'єра музики до балету «Дзеркало. Сні. Маленьке життя» (2021 рік написання) для фортепіано з камерним оркестром відбулася 11 травня 2021 року в колонному залі імені Миколи Лисенка Національної філармонії України. Музика балету «Дзеркало» — це 15 п'єс умовної дійсності героя, його уявлення світобудови крізь призму сну, пошуки відповідей на важливі питання власного, внутрішнього пошуку. У преамбулі автора до партитури є опис ірраціональної розповіді, сюжет якої вгадується, але не виявлений і дещо розірваний. «Метареальність простих див, де музика витає над логікою»¹. Партитура включає сольні голоси фортепіано, віолончелі, ударних інструментів, сурми, флейти, кларнету й скрипки, які наділені характеристиками-образами. У цьому видатному творі присутня особлива сольна партія віолончелі. У творчості Польової яскраво проявлені тенденції підкреслення значення ролі віолончелі, як в особистому ставленні до інструмента, так і в семантично-сакральному сенсі.

Зосереджуючи увагу на семантиці інструмента, впливу його звучання на слухача, В. Польова робить виокремлення декількох камерних п'єс для віолончелі і фортепіано в середині оркестрового циклу, яке є спеціальним композиторським прийомом, в такий спосіб акцентуючи увагу слухача на цій частині балету. В номері 13 («Танка») балету «Дзеркало» композиторка пояснює семантику віолончелі (на сторінці рукопису) таким чином: «Віолончель — людина. Вистоювання, вибудовування себе»². Партія віолончелі створена в довгих тривалостях, процесуальній тягlostі та передбачає повільний висхідний рух по регістрах, сягаючи найвищої ноти *соль* з можливим утриманням довгого звуку на інструменті. Партія віолончелі створює образ складності етапів духовного життя людини, цілковито виходить на перший план, виконується в авангарді динамічного балансу за задумом композиторки.

¹ Польова В. В. «Дзеркало. Сні. Маленьке життя». Балет. Партитура. Рукопис. Київ, 2021. С. 3.

² Польова В. В. «Танка» для віолончелі і фортепіано (№ 13 з балету «Дзеркало. Сні. Маленьке життя»). Рукопис. С. 1.

У п'єсі «Етер» для фортепіано і віолончелі (№ 14 балету) тема віолончелі носить ознаки внутрішнього співу, існує й розвивається за канвою фортепіанної фактури, доповнюючи і підсилюючи її. У творі закладено партію голосу «ельфійською мовою»¹, яку можливо виконувати кожному з учасників ансамблю, а також сольним вокальним співом. Подібний афект використано ізраїльським композитором Барухом Берлінером у концерті для віолончелі з камерним оркестром під назвою «Сон Якова», що має аналогічні відсилання до сучасного духовно-інструментального жанру. Ця симфонічна поема надихнула композитора до створення однойменного концерту, який спочатку був написаний для віолончелі, а сьогодні вже існує в чотирьох версіях: для віолончелі, скрипки, альту та кларнету. У постійному процесі «кристалізації» ідеї твору виникла каденція для віолончелі до другої частини, в якій на фоні остинатних гармоній в оркестрі відбувається неочікуване застосування співу єврейської молитви самим солістом чи музикантом з оркестру, зазвичай віолончелістом (віолончелісткою)². Концерт Берлінера — частина великого міжнародного проєкту «Genesis» («Створення світу»), який можна трактувати як масштабний роздум про свободу вибору та боротьбу між добром і злом, закладеними Богом у людині³.

У назвах творів балету В. Польової «Дзеркало. Сні. Маленьке життя» і Б. Берлінера «Сон Якова» спостерігаються спільні асоціативні паралелі. Прийом застосування співу виконавцем в інструментальному творі не є новим, його використовували ще за часів бароко, але у ХХІ столітті він набуває нової сили та стає частиною масштабних творів, у зв'язку з чим потребує специфічного відтворення. Виконання зазначених композицій ставить перед віолончелістом-інтерпретатором нові вимоги, адже обидва твори активно звучать у світовому концертному просторі.

¹ Вірш із «Книги Книг» Олексія Олександрова ельфійською мовою.

² Berliner, Baruch. "Jacob's Dreams" concerto for cello & string orchestra. Manuscript. Tel Aviv. 2022. 52 p.

³ З особистого спілкування із Барухом Берлінером під час концертного туру оркестру «Kyiv Virtuosi» Латинською Америкою (Богота, Колумбія, 6 червня 2023 року).

Висновки. Простежені новітні форми віолончельного виконавства в актуальних форматах онлайн та офлайн. Для визначення нового поняття *онлайн- та офлайн-виконання* проведені міждисциплінарні розвідки. Охарактеризовано вплив транслявання виконання музики в Інтернет мережі задля поширення та популяризації виконавського інструментального мистецтва. Наголошено на тому, що специфіка наукових досліджень у віолончельному виконавстві існує в синтезі різнобічних наукових методів визначення та розуміння цього виду мистецтва. Обґрунтовано поняття «новітні форми віолончельного виконавства» в контексті застосування модифікацій розвитку виконавської майстерності та більш широкого розуміння еволюції віолончельного мистецтва.

Класифіковано процес створення авангардних, прогресивних, «розширених» технік, що з'являються в концертному житті та є маловисвітленими, недостатньо дослідженими. Проаналізовано новітні тенденції розвитку віолончельної техніки на прикладі майстерності Йо Йо Ма, Марі Кімура, Джованні Соліми, Майка Блока, Штефана Катца, Міхаеля Денхоффа, Юджина Фрізена, Золтана Алмаші. Наголошено на важливості впливу композиторських новацій Вітольда Лютославського, Арво Пярта, Джона Кейджа на зміни віолончельного виконавства, як першопричини до модифікацій технічного розвитку інструмента.

Виокремлено головні принципи щодо класифікації процесів різновидів віолончельного виконавства — експериментального та неостилістичних напрямів.

Застосовано методологію: аналітичний метод дослідження — для обґрунтування нових понять; компаративний — у порівнянні артистично-виконавських здобутків відомих віолончелістів; емпіричний, який ґрунтується на власному багаторічному концертному досвіді.

Процес еволюції музики для віолончелі перебуває у безпосередньому зв'язку з усіма способами її інтерпретації. Оригінальність експериментальних композиційних жанрів перевтілюється в ексклюзивність та унікальність різних форм виконання, нові стилі музичної фактури диктують нові технічні прийоми, які раніше не використовувалися у віолончельному репертуарі. Складні

процеси модифікацій віолончельного виконавства поки що недостатньо вивчені та потребують більш досконалої класифікації сучасних стилів, форм і прийомів. Наведені явища сучасного віолончельного виконавства сприяють подоланню одноманітності та посередності в академічному та неакадемічному мистецтві, розриваючи кордони міжстильових та міжжанрових авангардних течій, створюючи нові можливості для художніх висловлювань, підживлюючись джерелами нових звукових ідей, що відкривають новітні форми віолончельного виконавства.

Досліджений спадок виконавських традицій дає можливість виявити новизну інтерпретування, написання нової музики для віолончелі, доповнюючи репертуар особливими творами, що визначає нові форми виконання та модифікацію сучасного музичного розвитку. У наведених прикладах двох творів великої форми композиторів-сучасників України та Ізраїлю В. Польової і Б. Берлінера простежено модифікацію композиторського та виконавського підходів до концепції створення оригінального мистецького продукту. Важливою тенденцією визначаються постійні зміни у викладі музичного тексту та специфіки перцепції слухача. Підкреслено зв'язок певного музичного доробку сучасності з джерелами духовної культури, який є актуальною потребою нашого часу.

Сформовано поняття модифікації виконавства у віолончельному мистецтві та особливостей його конкретних завдань. Окреслені технологічні тенденції появи нових форм існування виконавства в інформативних теренах та їх різновиди — онлайн і офлайн. Зосереджено увагу на інтерпретаційному куті розвідки, що є одним з основних векторів-важелів у розвитку музичного мистецтва. Виокремлено поняття семантики віолончелі в розумінні змістовного наповнення уявлення про інструмент з боку індивідуальних особливостей: характеристики звучання, ролі можливостей висловлювання, пріоритетних композиторських уподобань.

Потенціал наразі відомих розширених технік передбачає їхній розвиток. Подальше теоретичне розуміння віолончельної технології як континууму, що поєднує традиційні та сучасні прийоми гри в єдиному просторі технічних можливостей, вимагає акустичних досліджень і експериментів виконавця безпосередньо на

його інструменті. Вони повинні містити в собі систематизацію залежності звучання від параметрів прийому, аналогічно тому, що існує в класичній методиці (щоб звук став яскравіше, треба перемістити точку відтворення на підставку тощо) і в посібниках з сучасної методики, призначених для інших інструментів — особливо для дерев'яних духових.

Можна констатувати, що інструментальна творчість композиторів сприяла розвитку віолончельного виконавства, а натхнення мистецтво видатних віолончелістів стимулювало багатьох композиторів до створення сучасної віолончельної музики.

Література

1. Berliner, Baruch. "Jacob's Dreams" concerto for cello & string orchestra. Manuscript. Tel Aviv. 2022. 52 p.
2. Fallowfield E. Multiphonics for Stringed Instruments: Performance Practice and Research Practice.
URL: <https://www.researchcatalogue.net/view/1057169/1057170>
3. Moran, D. The Modified Cello and Virtuosity: A Practice-Based Inquiry. A thesis submitted for the degree of Master of Arts (Music Performance) at Monash University, 2022. 60 p.
4. Richey D. L. Virtuosity in Alternative Cello Performance. D. M. A. Dissertation. Madison: University of Wisconsin, 1998. 212 p.
5. Slater, Don (2002). Social relationships and identity online and offline. In: Lievrouw, Leah and Livingstone, Sonia, (eds.) Handbook of New Media: Social Shaping and Consequences of Icts. Sage Publications, London, UK. P. 533–546.
6. Vysloužilová, J. Analýza spektra a směrové charakteristiky elektroakustického violoncella z kompozitních materiálů. Brno, 2023. URL: <https://www.vutbr.cz/studenti/zav-prace/detail/144612>
7. Білецька М. В., Підварко, Т. О. Педагогічні проблеми вітчизняного віолончельного виконавства XX століття: сучасні тенденції підготовки віолончелістів. *Педагогічні науки: теорія та практика*. 2023. Вип. 4. С. 7–13.
8. Гонтова Л. В. Музичний інструмент як реалізація художнього жесту: віолончель. *Мистецтво та освіта*. 2024. Вип. 2(112). С. 2–6.
9. Зав'ялова О. К. Віолончельне ансамблеве мистецтво у контексті наукової думки в Україні. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2014. Вип. 39. С. 281–291.

10. Зав'ялова О. К. Віолончель у камерно-ансамблевій культурі України: Монографія. Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського НАНУ, 2009. 256 с.
11. Катрич О. Т. Колективний слухач — пасивний реципієнт чи креатор ідей? (Про інтенціональний вимір музичного виконавства). *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. Чайковського*. Вип. 135: Інтерпретаційні аспекти музичної творчості. Київ, 2022. С. 17–25.
12. Ніколаєвська Ю. В. Музична комунікація як інтерпретативний феномен (на матеріалі творчості ХХ — початку ХХІ ст.): дисертація на здобуття наук. ступеня доктора мистецтвознавства; спец. 17.00.03 — «Музичне мистецтво». Харків: Харківський національний університет мистецтв ім. І. Котляревського, 2020. 517 с.
13. Островський С. Нові методи формування звуковисотності на струнно-смичкових інструментах із використанням розширених технік. *Слобожанські мистецькі студії: науковий журнал*. Одеса: Гельветика, 2024. Вип. 1 (04). С. 83–92.
14. Погорецький Ю. Ю. Модифікація віолончельного виконавства у сучасному векторі розвитку. *Слобожанські мистецькі студії: науковий журнал*. Одеса: Гельветика, 2023. Вип. 3. С. 58–61.
15. Польова В. В. «Дзеркало. Сні. Маленьке життя». Балет. Партитура. Рукопис. Київ, 2021. 86 с.
16. Польова В. В. «Танка» для віолончелі і фортепіано. Рукопис. Київ, 2020. 5 с.
17. Польова В. В. «Eter» для віолончелі і фортепіано. Рукопис. Київ, 2020. 7 с.
18. Стародуб І. В. Фортепіанна музика Вікторії Польової: досвід виконавського втілення та слухачького сприйняття. *Науковий вісник Національної музичної академії України ім. П. Чайковського*. Вип. 135: Інтерпретаційні аспекти музичної творчості. Київ, 2022. С. 48–57.
19. Сумарокова В. Віолончельне мистецтво в контексті нео- та полістистіки ХХ — початку ХХІ століття: рефлексія і дискурс. *Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки*. 2010. Вип. 3. С. 178–185.
20. Сумарокова В. Г., Білоусова Ю. В., Веселіна О. Ю., Кононова М. В., Ларчіков В. В. Сучасне віолончельне мистецтво: естетика, теорія, практика: Навч. пос. для вищ. навч. закл. к-ри і мистецтв III–IV рівнів акред. Одеса: ВМВ, 2009. 160 с.
21. Червова О. А. Вадим Сергійович Червов («Вклонитися пам'яті»). Київ: Фенікс, 2012. 320 с.

Наукове видання

АКТУАЛЬНІ ПРОБЛЕМИ ТА ДУХОВНІ ВИМІРИ
МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ І МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

Колективна монографія

Керівник видавничого проєкту – *Віталій Зарицький*

Підписано до друку 22.04.2025.
Формат 60х84 1/16. Папір офсетний.
Друк офсетний. Гарнітура Myriad Pro.
Умовн. друк. аркушів – 15,81.
Обл.-вид. аркушів – 12,18.

Видавець і виготовлювач: ТОВ «Видавництво Ліра-К»
Свідоцтво № 3981, серія ДК.
03115, м. Київ, вул. С. Чобану, 24
тел.: (050) 462-95-48; (067) 820-84-77
Сайт: lira-k.com.ua, редакція: zv_lira@ukr.net